الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيذر ببسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة والأدب العربي

قصيدة "بلقيس" لنزار قباني

دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
حفيظة زين

إشراف الدكتور:
بشير إبرير

السنة الجامعية: *2004- 2005*

الإهداء

إليكما:

أبي وأمي

حفيظة

مقدمة

مقدمة:

لابد أن المتتبع لحركية الفكر النقدي الأدبي يجد أنه قد مر عبر عدة مراحل متباينة. تؤطرها حركية الزمن طوليا، وخصائص ومفاهيم الفكر النقدي السائد في كل مرحلة عرضيا حيث تمظهرت هذه المراحل في اتجاهات نقدية متنوعة بين الخارج نصية، والنصية والمهتمة بتلقي الأدب واستهلاكه، لتكوّن هذه الاتجاهات متتالية منهجية تُمَارَسُ على الظاهرة الإبداعية الأدبية (النص) بشكليها النثري والشعري، مصطدمة بإشكالٍ طرحه النقد والنقاد حول سبب هذا اللاثبات والحركية المستمرة للظاهرة النقدية، هل يكون في المناهج النقدية القاصرة، لذا يحدث تقويض المنهج بعد الآخر، أم هو في الظاهرة الأدبية في حد ذاتها، التي استنفذت كل المناهج وأثبتت عجزها الكثير منها عن مباشرة العلاقة معها، وذلك من خلال بقاء الكثير من النصوص الأدبية قائمة رغم مرور الزمن وتبدل عصر نشأتها، تحاور المناهج النقدية الآفلة الواحد بعد الآخر، تحمل أسرارها وغموضها، وتواجه القارئ، الذي كلما جالسها وطالت جلساته معها جَهلَها، وكلما اقترب منها اغتربت عنه.

نتيجة هذه الرغبة في تحقيق الألفة مع النص ولينتقل الآخر إلى الأنا، فيتحول من المواجهة إلى المعايشة، ومن الغرابة إلى القرابة. عمل النقاد على بذل الجهود، متحولين من منهج إلى آخر، كلما ثبت عجز وقصور المنهج النقدي المعتمد، لتتبلور الحركة النقدية –لحد الآن– في ثلاثة محاور نقدية كبرى، حيث يتمثل المحور الأول في المناهج خارج النصية، أما المحور الثاني فيتمثل في المناهج النصية أو ما يسميه النقاد بالمناهج النسقية، أما المحور الثالث فيتمثل في المناهج النقدية التي اهتمت بالجانب الاستهلاكي للأدب، حيث مثَّل فيها الاهتمام (بالقارئ/المتلقي) نواة النشاط النقدي، فرأت هذه المناهج أن استمرارية الأدب بل وجوده الفعلي مشروط بالقراءة ولا يتحقق إلا في ظل المتلقي، الذي يتلقى ويقرأ ويحكم ويقيّم ويستهلك هذا الأدب مكوّنا تاريخا استهلاكيا متزاوجا مع تاريخ إنتاجي كوّنه المبدع، ليتلاقح الإبداع مع التلقي فيثمر ظاهرة كاملة المعالم تمتزج فيها البنيات النصية ومقصدية المؤلف واحتمالات القارئ وتأويلاته، التي تعطي هذه النصوص رواجها، وامتدادها الجمالي، فتمنحها القراءة القدرة على الحياة في كل الأزمنة والعصور.

من هنا عُدَّ التلقي الأدبي من أهم انشغالات النقد الأدبي المعاصر منذ فترة السبعينات وظهر بوضوح مع نظرية القراءة وجماليات التلقي الألمانية، فقامت دراسات نقدية كثيرة حول هذه النظرية، ومدى استثمارها في قراءة النص الأدبي، كما عقدت الملتقيات والمؤتمرات حول التلقي

الأدبي، وبخاصة في بيئة النشأة –البيئة الأوربية– وأصبح يُدرَّس في الجامعات كنظرية ألمانية المنشأ، جمالية الاهتمام، تعمل على تحليل النص الأدبي من حيث كونه لا يتحقق إلاَّ لحظة تلقيه، الذي قد يتوافق مع مقصدية المبدع، وقد يرقى عنها وقد يبقى دونها، من خلال ظاهرة التأويل، والإسقاط الاحتمالي، تبعا لظروف القراءة.

وقد لقي هذا الاتجاه النقدي صدًا كبيرًا في ألمانيا وخارجها، وبخاصة من رواد ومؤسسي النظريات النقدية النصية، الذين تنبؤا بإنطفاء هذا الاتجاه وبلاجدواه، فاعتبروه مجرد نشاط نقدي جمالي،لا يسمن ولا يغني من جوع، بل قد يورط النقد الأدبي في الذاتية المفرطة عودة به إلى المناهج الخارج نصية (النفسية، الاجتماعية، التاريخية).

ولقد كان لتأويل النصوص الدينية الفضل الكبير في بلورة هذا الاتجاه النقدي وإرساء مفاهيمه وإجراءاته؛ حيث قامت نظرية القراءة وجماليات التلقي على مفاهيم فلسفية عميقة استقتها من الظاهراتية والتأويلية؛ هاتين الفلسفتين اللتين أثرتا فيها من خلال جهود روادهما ومن خلال أهم المرتكزات التي قامتا عليها. فتحول اهتمام النقد الأدبي من التركيز على العلاقة بين المؤلف والنص إلى التركيز على العلاقة الجديدة بين (النص والقارئ)، مركز السلطات الفاعلة في العملية الإبداعية من حيث الفواعل ومن حيث تمركز السلطات.

ولابد أن نشير إلى أن التلقي يبدو غربي المنشأة أي بألمانيا، إلا أنه قد وجد عند العرب قبل الغرب، كاهتمام نقدي، وذلك عند النقاد العرب، نذكر منهم (الجاحظ، حازم القرطاجني أبو هلال العسكري،...)، حيث اهتموا بالبلاغة، مركزين على شروط استقبال النص وشروط استحسانه عند المتلقي (القارئ/المستمع). إلاَّ أن هذه الجهود العربية قد توقفت لمدة غير قصيرة ليعود الاهتمام بها فيما بعد، وبخاصة في الفترة المعاصرة، من خلال بعض البحوث النقدية الجامعية، وبعض المؤلفات، نذكر مثلا "محمود عباس عبد الواحد" في كتابه(تلقي النص الأدبي وجمالياته)، حيث ركز على جهود العرب مقابل الغرب في التلقي الأدبي، كذلك نذكر "نصرحامد أبو زيد"من خلال كتابه (إشكاليات القراءة وآليات التأويل)، بالإضافة إلى جهود أخرى، حاولت إبراز هذا التراث البلاغي المهم والمهمش.

نظرا لما سبق ذكره حول أهمية نظرية القراءة وجماليات التلقي، وإنعاشها للحركة النقدية الأدبية، من خلال تركيزها على أهم سلطة فاعلة في النص، ونظرًا للنقص الملحوظ حول اهتمام الأبحاث الجامعية بهذا الموضوع مقارنة مع المواضيع الأخرى، وبخاصة في الجانب التطبيقي باعتبار

التلقي لا يدرس إلاَّ في مرحلة الدراسات العليا، ورغبة مني في سبر أغوار هذا المنهج واختبار مدى صلاحيته للتطبيق على النصوص الأدبية وبخاصة العربية، فقد اتجه فكري واهتمامي لهذا الموضوع، ولأني رأيته محورا نقديا جديدًا متجددًا في الفكر النقدي الأدبي، فقد باشرت التعرف عليه في مرحلة التدرج حيث ضمَّنت بحثي المقدم لنيل شهادة اللسانس جرءً بسيطًا احتوى أثر التلقي في الأدب المقارن والعلاقة بينهما. هذا الاهتمام البسيط زاد في ضمأي وفضولي العلمي ورغبتي للتعرف على نظرية القراءة وجماليات التلقي، التي أدركت أنها بئر عميقة، وأنها شجرة أصلها ثابت بألمانيا، وفرعها ممتد متشعب في سماء الفكر النقدي عامة، لذا أيقنت أنه لابد من تخصيص بحثي في الدراسات العليا لهذه النظرية للوقوف على تأسيسها وأسسها.

من هنا جاء بحثي في هذا الموضوع موسوما بالعنوان التالي: "قصيدة بلقيس لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي". فطموحي لقيام نقد أدبي عربي معاصر، تمتد جذوره في البيئة العربية بكل مزاياها ومساوئها، ويمتد شامخا في فضاءات البيئات الأخرى متلاقحا مع إيجابياتها، ومتصارعا مع سلبياتها، جعل بحثي يأتي موسوما بهذا العنوان، الذي يراه القارئ متكونا من جزئين بسيطين: الأول (قصيدة بلقيس لنزار قباني)، والثاني (نظرية القراءة وجماليات التلقي) يجمع بينهما البنية اللفظية التالية: (دراسة في)، التي تجعل الجزء الثاني يترتب –مجبرًا لا مخيرًا– قبل الجزء الأول في محتوى البحث، وذلك احتكاما للمنهجية واحتكاما للمنطق كون المعارف النظرية تسبق الإجراءات التطبيقية، التي هي استثمار له. وقد ركزت في الجزء النظري على النظرية من حيث تأسيسها ومفاهيمها ووجودها في ضوء مناهج ما بعد البنيوية. أما في الجزء الثاني، فقد قمت بتطبيق بعض مفاهيم النظرية على قصيدة "بلقيس". وقد اخترت هذا النص كنموذج دراسة لمجموعة من الأسباب منها، أنه من النصوص التي تعجبني وأرى فيها تميزًا مقارنة بنصوص نزار الأخرى. كذلك يعتبر بنية مفتوحة تجتمع فيها معارف متنوعة ورواسب مختلفة، كونها تنتمي للشعر المعاصر، كما أن السبب الأكبر هو أن هذا النص غير مدروس سابقا –فلم أجد له دراسة في مستوى الماجستير– وإلاَّ فإنه يكون أقل دراسة، كما دفعتني الرغبة في إيصال الجهود النقدية إلى كل لمسة أدبية، لإحيائها إن كانت ميتة، واستنطاقها إن كانت صامتة، فتخرج من أدراج الخزائن والمكتبات، فتتعارف مع أقلام الدارسين والنقاد. ولأصل في الأخير لمعرفة مدى قابلية النص العربي لهذا المنهج النقدي الغربي.

ونظرا لكون نظرية القراءة وجماليات التلقي تعتبر عصارة لتطور العديد من المناهج والنظريات، بناء وتقويضا، وتنقيحا، فقد اشتمل هذا البحث على الكثير من روح الاتجاهات النقدية السابقة بكل أنواعها، سواء السياقية أم النسقية، من خلال الأفكار حينا، ومن خلال المفاهيم أحيانا أخرى، مما زاد في قدرة النظرية على استيعاب الظاهرة الأدبية واحتوائها بكل روافدها الإنتاجية، والبنائية، والإستقبالية. وهذا ما يجعل القارئ لبحثي يلتقي ببعض المفاهيم والآليات التي تحيله على مناهج نقدية أخرى.

انطلاقا من هذه الشمولية المميزة للنظرية. فقد غلب على بحثي المنهج الوصفي التحليلي دون أن ينتفي حضور بعض المناهج النقدية الأخرى، التي تختلف بقدر ما تتلاقى، من أجل بناء هذا البحث في جزئيه النظري والتطبيقي؛ حيث اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي في القسم النظري، من أجل استجلاء النظرية والوقوف على خصائصها، كما لم يغب المنهج التاريخي وبخاصة في الفصل الخاص بالأسس الفلسفية؛ التي حاولت الوقوف عليها بدقة وتفحصٍ يسمحان لي باستيعاب النظرية. أما القسم التطبيقي، فاعتمدت فيه المنهج التحليلي، كونه المناسب لقراءة النص والوصول إلى خباياه وجمالياته، اعتمادا على بنياته النصية. كما لم يغب المنهج المقارن، الذي كان يسري في البحث كله -بجزئيه النظري والتطبيقي- من خلال بعض المقارنات المباشرة وغير المباشرة التي كنت استثمرها في التحليل والمناقشة لتوضيح المعنى.

وقد اعتمدت في بحثي منهجية، رأيت أنها الأنسب لطبيعته، وللتركيز على جزئي العنوان، وعدم حدوث مفارقة بين العنوان والمحتوى؛ فبدأته بمقدمة فمدخل تطرقت فيه لماهية القراءة ومشكلة المصطلح عند الغرب، وتعرضت فيه لبعض أنواع القراءات النقدية، ثم قسمته إلى بابين؛ باب أول نظري عنونته بـ"من أدبية النص إلى شعرية التلقي" يحتوي على فصلين؛ فصل أول بعنوان "الأسس الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي"، عرضت فيه تجذر النظرية في الفلسفة الغربية التأويلية والظاهراتية كأصلين رئيسيين، ثم فصل ثان بعنوان: "التلقي في ضوء المناهج ما بعد البنيوية" عرضت فيه المنهج التفكيكي والمنهج السيميائي واتجاه نقد استجابة القارئ، إلا أني ركزت في عرضي لهذه المناهج على مجالات تعالقها بنظرية القراءة فقط، دون التوسع فيها، مبتغية توضيح التأصل والتجذّر لنظرية القراءة في الفكر النقدي، وعدم نشوئها من العدم.

ثم تعرضت بالتفصيل لنظرية القراءة من حيث الرواد والمفاهيم والإجراءات، بدقة وتركيز يسمحان لي بالتطبيق الناجح لها على القصيدة فيما بعد. أما الباب الثاني، فقد عنونته بـ"دراسة

تطبيقية في قصيدة بلقيس التفاعل بين النص والقارئ" قسمته هو الآخر إلى فصلين. فصل أول بعنوان "قراءة في قصيدة بلقيس"، أنجزت فيه قراءتي الذاتية للقصيدة، محاولة استثمار آليات نظرية القراءة وجماليات التلقي مباشرة، وبعض المناهج الأخرى كالمنهج السيميائي مثلا، حيث وقفت على مجموعة ظواهر لغوية وفنية وجمالية في القصيدة. أما الفصل الثاني فقد خصصته لتطبيق نظرية القراءة من حيث مفاهيمها على القصيدة، عنونته بـ"الاستراتيجيات النصية واستراتيجيات التلقي"، فوقفت فيه على أهم استراتجيتين محفزتين للقارئ ومتداخلتين مع آليات القراءة، من حيث وضوح وتمظهر هذه الآليات والقدرة على توضيحها، هما الاستراتيجية اللغوية واستراتيجية التناص، كما عملت على تتبع تموقع مفهومي (مواقع اللاتحديد) و(أفق التوقع) وحركيتها أثناء النشاط القرائي، والعمل على إنتاج المعنى وبناء الدلالة للوصول إلى الموضوع الجمالي، لأرصدهما على مستوى قراءة القصيدة، معتمدة على قرائتي المثبتة في هذا البحث فخاتمة. ثم أتبعتها بملحق أثبتت فيه نص القصيدة المدروسة ثم قائمة المراجع فالفهرس.

ولقد واجهتني بعض الصعوبات والعقبات أثناء إنجاز هذا البحث، من بينها طبيعة الموضوع في حد ذاته، إذ يتميز بالتعقيد والتشعب، وكثافة المفاهيم والمصطلحات، والامتداد المتجذِّر في الفلسفات الغربية، التي كلما قرأناها، زادت غموضا وعمقا وتشعبا. وكون هذه النظرية ألمانية المنشأ، أي من بيئة ثقافية ونقدية غير البيئة العربية، صعَّب فهمها واستيعابها والوقوف بدقة على أهدافها ومراميها، وهي مشكلة تواجه النقد الأدبي العربي عامة. بالإضافة إلى مشكل اللغة الذي وقف عقبة كبيرة في وجه البحث، إذ نجد أن معظم المراجع الخاصة بالنظرية تنتشر بلغة ألمانية أو مترجمة إلى الفرنسية والإنجليزية، وقد تترجم إلى العربية بنسب أمانة ودقة تختلف من مترجم لآخر. كذلك لابد أن أشير إلى اللاَّ ألفة الموجودة بين (النظرية النقدية المدروسة)، و(النص الأدبي المطبقة عليه "بلقيس")، إذ عمل اختلاف البيئة الأصلية للنظرية المطبقة والنص الأدبي المطبق عليه على صعوبة التحاور، مما جعلني أقتصر على تطبيق بعض مفاهيم النظرية فقط، ليبقى بعضها الآخر يرفض التطبيق، بل يكوِّن آليات نظرية مساعدة على القراءة والفهم.

وقد اعتمدت في إنجاز هذا البحث على مجموعة مراجع، منها الأجنبية والتي كانت قليلة ونادرة نظرا لعائق اللغة، ومنها المترجمة والتي أفدت منها بنسبة كبيرة وبخاصة في الجزء النظري أهمها: كتاب: "نظرية الاستقبال "لروبيرت سي هوليب" بترجمتيه، وكتاب "فعل القراءة" لفولفغانغ أيزر، ترجمة جيلاني الكدية وحميد لحميداني، كما اعتمدت مجموعة من المراجع العربية، والتي كانت في

معظمها حديثة، أهمها كتاب "الخبرة الجمالية" لسعيد توفيق. كما أشير إلى أن هناك بعض المراجع التي أفدت منها كثيرًا في بلورة أفكار البحث في ذهني، وآليات القراءة والتحليل، إلا أنني لم أستثمرها مباشرة مما جعلني لم أثبتها في قائمة المصادر والمراجع، وبقيت كمكوّن هام لخزينتي المعرفية.

وفي الأخير لابد أن أقدم شكرًا عظيما بعد عظمة الله سبحانه وتعالى إلى كل طاقم قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد خيذر ببسكرة أساتذة وإداريين، الذين نشأ هذا البحث في ظل جهودهم ورعايتهم، وعلى رأسهم مع عظيم الإمتنان الأستاذ المشرف الدكتور الفاضل"**إبرير بشير**" الذي أشرف على هذا البحث وتابع إنجازه حتى خرج في حلته هذه، كما أشكر الأستاذ الذي بث قبس هذا البحث في فكري وذهني الأستاذ الدكتور "**عبد الله العشي**".

مدخل

ماالقراءة؟

ما القراءة؟

تعتبر نظرية القراءة وجماليات التلقي من أهم الاتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية (Post Structuralisme)، التي اتجهت إلى القارئ فمنحته سلطة ومكانة حرم منها مع المناهج النقدية السابقة، فأصبح هو صانع النص ومنتجه، يوجد بوجوده وينعدم لغيابه بل حتى قبل الكتابة، فإن القارئ حاضر في ذهن المبدع، ينظم أفكاره ويوجه أسلوبه، وقد يختار حتى لغته، إذ المؤلف–دون أي شك– قبل أن يخرج نصه يفكر في الذات التي ستتلقاه نصه سواء أكان ذلك من ناحية الجنس أم السن أم اللغة، أم من ناحية الزمان والمكان أم التوجه الإيديولوجي، أم العادات أو التقاليد... .فالقارئ حاضر بكل حيثياته قبل ولادة النص؛ أي في مرحلته الجنينية.

بناءا على ما سبق نطرح السؤال الآتي مثلا: لماذا يكتب غالبية الأدباء الجزائريين* باللغة العربية، رغم أن أكثرهم يتقن –على الأقل– لغة ثانية؟

أرى أن السبب كونهم يخاطبون –بخصوصية أكبر– قارئا عربيا، لغته الأولى هي العربية ولأنهم لا يريدون لنصوصهم أن تبيت في الشارع، بل أن تطرق أبواب القراء فيفتحون لها لتدخل، إنهم يكتبون بلغة يفهمها هذا القارئ، رغبة في التواصل معه، كما أن تحقق النص مشروط بالقراءة، إذ العلاقة بين المؤلف والقارئ كالعلاقة بين المقطوعة الموسيقية وعازفها، فلو لا فعل العزف لما أصبح لهذه المقطوعة وجود وقيمة فكذلك النص لا يوجد إلا بفعل القراءة ولغة التلقي هي التي تختار لغة الكتابة.

كذلك نتساءل لماذا وجد "أدب الأطفال" بصفة خاصة؟ في حين لا يوجد "أدب الشباب" مثلا السبب هو محدودية قدرة التفكير عند الطفل، فلا يتمكن من فهم النصوص المنزاحة لغويا والخارجة عن المعيارية، والتي تعالج مواضيع معقدة، وتعتمد خيالا واسعا. كل هذه الأسباب تقف عائقا أما التواصل بين الكاتب والطفل، الذي يفكر في الأشياء ببساطة ويراها على طبيعتها في الواقع؛ فالطفل في مرحلة استقبال أكثر ما يميزها التلقين والتعليم من خلال المطابقة والمقارنة، لذا فإن ما يكتب له يجب أن يكون متناسبا مع معرفته المحدودة، وفهمه البسيط.

---

*) اخترت الأدباء الجزائريين كون البحث في وسط علمي جزائري ، وكنت أستطيع أن أمثل بأي جنسية أخرى، فلا تهم الجنسية بقدر ما يهم توافق اللغة بين الكاتب والمتلقي.

فالذي يكتب أدبا للطفل مجبر على استعمال أسلوب بسيط، يطرح أفكاره بوضوح موظفا شخصيات حقيقية من واقع الطفل وعالمه الذي يعيش فيه. وبالتالي فعامل السن من موجهات عملية الكتابة، والأمر نفسه بالنسبة للعناصر الأخرى.

لا يوجد إذا مبدع يكتب دون أن يوجهه قارئ من داخله، هذا القارئ الذي قد يكون المؤلف نفسه وقد يختلف عنه، وقد يتخيله المؤلف، إنه يختلف ويتعدد لكن انعدامه مستحيل. ويؤكد ذلك "صلاح فضل" قائلا: "الشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبل ما ينشئ وبدون هذا التقبل لا وجود للشعر، فالتقبل هو الذي يمنحه مشروعية"[1]، فالقارئ يلتقي مع النص يحدث ما يسميه صلاح فضل "بالقابلية"، وذلك مع القراءة الأول، وبعد ملامسته القارئ للنص يحدث ما يسميه "التقبل" أي التماهي بين النص والقارئ، أما إذا حدثت "خيبة أفق"[2] (Attente déçue) عند القارئ، فلن يتمكن النص من الاستمرار، ولاتكون له مشروعية ما لم يتوافق انتظار القارئ مع أفق النص، مما يحدث التباعد والتنافر بينهما، فيتلاشى النص لأنه لم يجد من ينيره، مثله كمثل النور الذي يتلاشى إذا لم يجد من يبصره كما يقول "شارل برنار": "إن النور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد في العالم سوى عميان"[3]. فالقارئ صانع النص وصانع جودته أيضا، من خلال المضايقة التي يفرضها على المبدع، فلو طلبنا من كل مؤلف أن يطرح على نفسه السؤال الذي طرحه لونجينوس (lingénousse)*: "كيف يكون تلقي كتاباتي عند قراء العصور القادمة"[4]من الأكيد أن طرح هذا السؤال يوجب على كل مؤلف إعادة تنظيم كتاباته وإنتاجه لا محالة؛ من حذف وتصحيح، وتوسيع... بالقدر الذي يصل إليه جهده في تصور هذا القارئ المتخيل، الذي قد يتحقق مع القراء الحقيقيين أو الواقعيين أحيانا، وقد يبقى ضمنيا* أو متضمنا في النص يمثل إستراتيجية من إستراتيجياته، ومهما تعددت صفة هذا القارئ فإنه يبقى المؤثر

---

1) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ط1، دار الأدب بيروت، 1995، ص 23.

2) استعمل هذا المصطلح « ياوس» ويعتبر من المفاهيم الإجرائية المهمة في نظرية القراءة.

3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1972، ص 29.

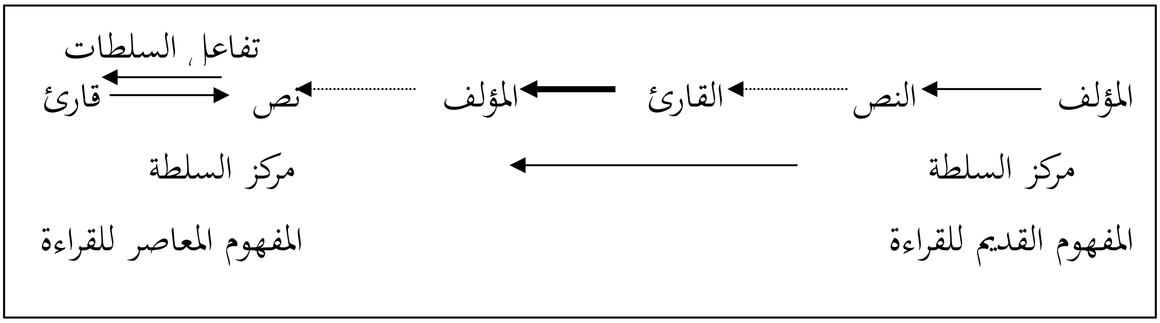
*) لونجينوس: اختلف في تحديد العصر الذي يتنتمي إليه فهناك من يقول إنه الأول الميلادي وهناك من يقول إنه الثالث الميلادي، له كتاب بعنوان «في السمو» المرجع :هيفاء قاسم: الأصول اللمعرفية لنظرية التلقي.

4) سمو البلاغة "لونجينوس"، ص: 55 نقلا عن هيفاء قاسم وناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1 ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 1997 ص 57.

*) هذا المصطلح استعمله "أيزر" Iser في وصف قارئه الذي يجعله أساس عملية التلقي ومحورها.

الأكثر أهمية في إنتاج النص، وتبقى فعالية القراءة هي الفعالية المهيمنة في استكمال النص وإنتاج معناه، باعتباره بنية مفتوحة "قابلة" للقراءة والتأويل.

من خلال ما سبق اكتسبت عملية القراءة كفعالية معاصرة في النقد الأدبي أهمية كبيرة عكس النظرة القديمة التي اعتبرتها بلا أثر. ونظرا لما أحدثته عملية القراءة من ضجة وخلخلة كبيرتين في النقد الأدبي المعاصر وبخاصة في مرحلة الستينات، حيث توسعت العملية الإبداعية وتغيرت السلطات المهيمنة، بعدما كانت العملية الإبداعية حركية موجهة من المؤلف إلى النص ثم إلى القارئ يراقبها المؤلف ويوجهها، من خلال حضوره المستمر في العملية، أصبحت حركية ثنائية الاتجاه أكثر ما يميزها الارتداد والتكرار، يمثل فيها القارئ والنص الطرفين الرئيسيين، لايتم فيها الاعتراف بنقطة النهاية التي يمثلها القارئ في المفهوم القديم للقراءة وسنحاول تلخيص ذلك في المخطط التالي: رقم(01)



مخطط رقم(01)

من خلال المخطط (01) نلاحظ أن السلطة كانت تتمحور حول المؤلف، من خلال السهم المتجه من المؤلف إلى النص فتكون القراءة خاضعة لمعايير وموجهات سابقة، مما يعطينا قراءات جاهزة متكررة وثابتة للنصوص، تؤدي إلى ثبات النص وركود العملية الإبداعية وبالتالي وسم العملية الإبداعية ككل بالروتينية. أما القارئ فقد مثلنا السهم المتجه نحوه منقطعا تعبيرا عن هامشيته في المفهوم القديم، في حين يبقى السهم وحيد الاتجاه، مما يترجم عدم إمكانية القارئ من التحاور مع النص أو التواصل معه، والاكتفاء بالاستقبال.

أما الجزء الذي يمثل المفهوم المعاصر للقراءة، فنلاحظ فيه تغير موقع السلطة المركزية من (مؤلف/نص) إلى (نص/قارئ)؛ حيث أصبح القارئ سلطة فاعلة في إنتاج النص ومعناه فالسهم المتوجه من وإلى النص ومن وإلى القارئ يترجم علاقة التفاعل التي أصبحت تميز العلاقة بين العمل

الإبداعي والقارئ، مما يجعل الاحتمالات القرائية تتجاوز الرقم "واحد" إلى اللانهاية. فأصبح القارئ غير مقيد بنموذج قارئ، كما أصبح النص بنية مفتوحة غير معرفة بحدودها اللغوية والمعجمية، مما جعلنا نمثلها في المخطط بصيغة النكرة (نص/قارئ) بدل (النص/القارئ) فكل من النص والقارئ أصبح ينتج أثناء الممارسة القرائية، وأصبح التفاعل بينهما يتجاوز الزمان والمكان، كما تخلص النقد الأدبي من شبح "سلطة المؤلف" والخناق الذي فرضته على النقد الأدبي، فكان لا بد من إعلان وفاة المؤلف ثمنا لولادة هذه السلطة الجديدة (سلطة القارئ).

جاء هذا التبادل في السلطات والتغيير في المفاهيم والإجراءات نتيجة تغير مفهوم "القراءة" الذي أصبح مفهوما معقدا وغامضا، يجبرنا على إعمال الفكر وبذل الجهد حتى نصل إلى معناه الدقيق. فما القراءة ؟ وما مفهومها؟ وما هي مراحلها وأنواعها ؟.

كثيرا ما نجد مصطلح "القراءة" يوظف في الحياة اليومية والثقافية والعلمية، حاملا دلالات مختلفة، فينتشر في الحياة اليومية استعمال (قراءة الكف، قراءة الفنجان، قراءة الحظ...) حيث يرادف مصطلح القراءة هنا دلالة "التنبؤ" لزمن غائب يأتي لاحقا، أما في الديانة الإسلامية فنجد مصطلح "القراءة" يمثل أول كلمة نزل بها القرآن على رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم فخاطبه الله سبحانه وتعالى: (اقرأ باسم ربك الذي خلق)[1]. والفعل القرائي هنا يرادف فعل التفكير وإعمال الذهن لتعلم ما كان مجهولا، فهو فعل إبداعي يرادف لإدراك المجهول وهذه القراءة ليست لكلمات، بل لموجودات ولكتابة إلاهية في كونه إنها تتجاوز الأحرف إلى العلامات والآيات والمخلوقات، ويطلق عليها "حبيب مونسي" في هذا السياق «الفعل الحضاري»[2] الذي يستثمر البصر والسمع والفكر والتدبر لإدراك الحقائق، إنها الانطلاق من الدوال السطحية إلى المدلولات التي يجتمع فيها جوهر الأشياء والخلق. كما نجد تعبير «القراءات السبع» أي القراءات القرآنية، وهي سبع طرق في قراءة القرآن الكريم وتلاوته، وتختلف من مقرئ إلى آخر، ومن العلماء من يقسمها إلى عشر قراءات.

أما في المعتقد المسيحي فالقراءة هي التلاوة ونجد لمنهجها أربع دلالات[3]، الدلالة الحرفية (الظاهرة) والدلالة المجازية، ويتوصل إليهما بالتلاوة، والدلالة الباطنية والدلالة الأخلاقية ويتوصل

[1] سورة العلق: الآية (1).

[2] حبيب مونسي: مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000، ص 176.

[3] سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000، ص119.

إليهما بالتدبر، إن هذه المستويات الأربعة للقراءة مصنفة حسب المرحلة القرائية وحسب درجة التفاعل مع نص التلاوة.

أما في الثقافة اليونانية فتغني القراءة "التماهي". يقول "ألبير العظيم" حول استئناس* النص "أن يستأنسوا النص أي يحول القارئ النص إلى جزء من نفسه"[1]؛ حيث يشبه القارئ وهو يقرأ بالنحل وهو يمتص الرحيق، فيحوله عسلا يختلف عن المادة التي امتصها.

نلاحظ أن كل هذه الدلالات السابقة "للقراءة " تقترب وتجتمع في الإنتاج والتجديد أي إعطاء شيء مخالف للأول، قد يفوقه حسنا وقد يتطابق معه،وقد ينحط عنه.

أما عن دلالة القراءة في "لسان العرب" لإبن منظور فهي من الفعل "قَرَأَ"، وقَرَأْتُ الشَّيْءَ قُرْآنًا: أي جَمَعْتُهُ وضَمَمْتُهُ إلى بعضه، وقَرَأْتُ القُرْآنَ: أي لفظتُ به مجموعًا، والقِرَاءَةُ: هي تسمية للشيء ببعضه[2].

إذن القراءة تعني الجمع والضم والإلقاء. فماذا عن "القراءة الأدبية"، التي تهتم بالإبداع الأدبي؟.

لقد اهتم النقاد القدماء بالقراءة كما يهتم بها النقاد والباحثون المعاصرون، فالبحوث في القراءة والتلقي ليست اكتشافا معاصرا، كما يعتقد الكثيرون، والقراءة هي دائما قراءة، ومنذ القديم كان القارئ موجودا يمارس الفعل القرائي للنصوص إلا أن المسألة ليست في الوجود وعدمه وإنما في ما تعنيه هذه القراءة قديما وحديثا، وما المساحة التي يحتلها النشاط القرائي.

شاع قديما المفهوم البسيط لقراءة النصوص، فكانت تعني "ذلك الفعل البسيط الذي نمرر فيه البصر على السطور "[3]، إذن هي جولة من أعلى الصفحة إلى أسفلها قد تكون بالبصر فقط أي القراءة الصامتة، أو بالبصر والنطق فتكون قراءة جهرية يتم فيها النطق بالحروف المرسومة على الورق، فكان غرض التعامل مع النص الأدبي فك شفراته والوصول إلى ما أراد الكاتب أن يقوله وما يحمله العمل الإبداعي من تجارب المؤلف ومشاعره. فيواجه القارئ النص وهو يحمل بطاقة فنية عن صاحبه ويقرأ النص بسلبية تتمثل في استخلاص ما يوجد في النص من معاني، ما هي –في الحقيقة– إلا انعكاسات تجارب المؤلف الذي يتملك ومن خلاله يتملك القارئ الذي يظن أنه

---

*) يعني "ألبير" بالاستئناس "الفهم" والوصول إلى اندماج أفق القارئ وأفق النص.

[1]) المرجع نفسه، ص ن.

[2]) ابن منظور: لسان العرب ، مج (05) ، ط1، دار صاور بيروت، 1997، مادة(قرأ).

[3]) حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، ص 70 .

توصل بهذا إلى المعنى النهائي الصحيح للنص، فالقارئ مقيد خاضع لضغوط المؤلف، وهو المبدأ الذي وضعه "الفرزدق" عندما قال: "علي أن أقول وعليكم أن تعرفوا"[1].

حيث يخضع بذلك القراءة لمفهوم جماعية النص، أو الوعي الجمعي، مما يكبح قدرات القارئ والكاتب معا، إذ كل ما يتعلق بالعملية الإبداعية مقنن وخاضع لقاعدة إلزامية، فحتى الكتابة كانت كما يقول الناقد عبد الله الغذامي: كوقع الحافر على الحافر[2].

فلم تكن القراءة إنتاجا جديدا بل هي تعليق على نص معلوم، وصدى مباشر للنص الأصلي بلغة مختلفة، في الحقيقة هي مرادفات للغة النص المقروء نفسه، فالمفهوم القديم للقراءة "هو معالجة نص لا تستعصي بنيته على التفكيك، ولا تتأبى دلالته على التجلي لأن القارئ يتكئ فيها على نموذج ثقافي جمالي سائد، تكاد تحدد إجراءاته ضمن أطر جمعية"[3].

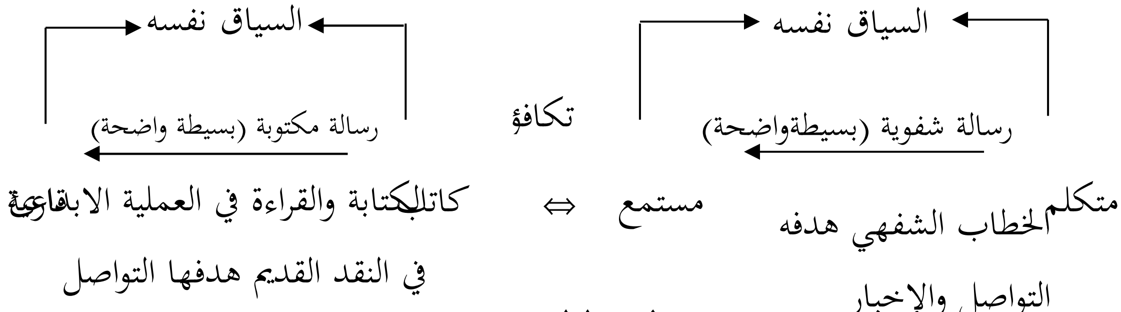
لقد سيطر الوعي الجمعي على عملية القراءة قديما فأخضع كلا من الكاتب والقارئ لمعايير كتابة وقراءة مقدمة فوسمها بالتكرارية، أي أصبح كل ما يكتب منتظرا أو معروفا وما يقال فيه أيضا معروف مسبقا. مما حصر عملية القراءة يحصرها في كونها عملية آلية مباشرة يقوم بها القارئ لفك شفرات النص التي تصله من المرسل، فيعطيها المعنى المقدس الحاضر الذي لا يختلف فيه قارئان، لأن عملية القراءة الناجحة هي التي تلتقي مع مراد الكاتب، إنها صدى الكتابة، فهي تلك القراءة التي يكون فيها العمل الأدبي رسالة موجهة ووعاء يحوي سرا مخبوء في داخله، لابد من الوصول إليه لتحقيق دلالة النص الأخلاقية أو الاجتماعية لتنتقل عدواها إلى القراء، يقول "تولستوي" واصفا الفن: بأنه "نشاط إنساني يقوم من خلاله إنسان ما، عن عمد بواسطة إشارات ظاهرة معروفة تنقل مشاعره إلى الآخرين، فيصاب الآخرون بعدواها ويعيشونها"[4]، إذن فالنص عند "تولستوي" جزء من الواقع يحمل تجاربه ومظاهره، فهو لم يبتعد كثيرا عن الخطاب الشفهي الذي يقوم بين شخصين؛ أحدهما متكلم والآخر مستمع أمين لا يستطيع إضافة أو إنقاص شيء مما وصله من المرسِل. ونلخص هذا التقارب في المخطط (02).

[1]) محمد عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص 142.

[2]) المرجع نفسه، ص 143.

[3]) رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ص .

[4]) مرعي فؤاد: العلاقة بين المبدع والنص المتلقي ، مجلة عالم الفكر، ع ، 1994، ص 348 .



المخطط

نستطيع من خلال المخطط (02) والتقديم السابق ملاحظة التطابق الموجود بين الخطاب الشفهي والعملية الإبداعية قديما ومحدودية غرضيهما المتمثل في التواصل فقط.

ولقد حفلت الدراسات النقدية القديمة بمثل هذا النوع من القراءة يتجلى ذلك بوضوح في ظاهرة الأغراض في القصيدة العربية القديمة؛ فكان الناقد يقبل على القصيدة يعرف غرضها، ويجب أن يكون إما هجاء أو مدحا أو غزلا. ومن القارئ الأول إلى القارئ الألف لم يختلفوا في غرض الغزل لرائية «عمر بن ربيعة» التي يبدأها:

أمِنْ آل نُعمٍ أنْتَ غَادٍ فَمُبْكِرِ *** غَدَاةَ غَدٍ أَمْ رَائِحٌ فَمَهْجَرٍ؟
لَحَاجَةُ نفسٍ لَمْ تَقُلْ فِي جَوَابِهَا *** فَتَبْلُغَ غَدْرًا وَالمِقَالَةُ تَعْذُرِ
تَهِيمُ إِلَى نُعَمٍ فَلاَ الشَّمْلُ جَامِعٌ *** وَلاَ الحَبْلُ مَوصُولٌ وَلاَ القَلْبُ مقصر[1]

ونجد الكثير من الدارسين، قد صنف هذه القصيدة ضمن غرض الغزل، وبخاصة الدراسات النقدية القديمة، دون الاهتمام بالأغراض الإنسانية وقضايا الوجود، حرم كل هذا القراءة من بعض أبعادها الجمالية والإنسانية، وحرم القارئ من إيصال صوته واحتلال مكانته الفاعلة في النص، وبقي يعيش عصر العبودية في مملكة الكاتب.

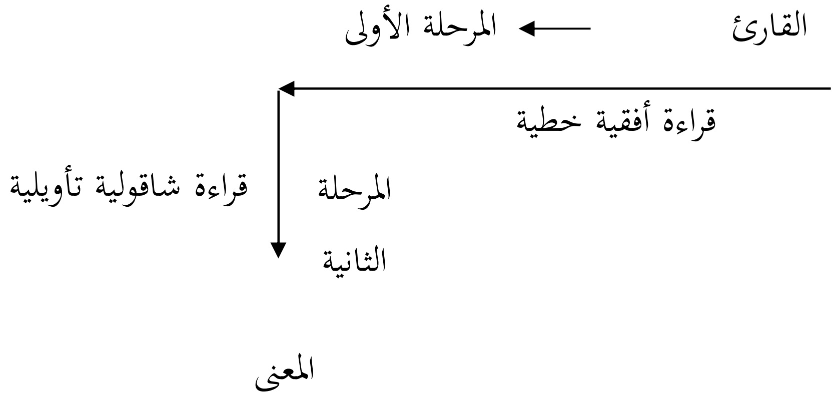
رسمت هذه النظرة القديمة للقراءة هيكلا للقارئ وجعلت منه آلة مستهلكة للنصوص خاضعا للظروف والتأثيرات المحيطة به، عكس ما ذهبت إليه الدراسات النقدية المعاصرة، التي غيرت مجرى وحركية العملية الإبداعية ككل (إنتاجا، ونقدا)؛ حيث أصبحت القراءة تتجاوز

[1]) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ط1، الهيئة العامة للكتاب، 1978، ص 120.

السطحية في عوالم النص وتحفر في طبقاته، انطلاقا من بنيته الخطية التي تبنيها الدوال، لتأتي بعد ذلك مرحلة الاشتغال العمودي للمدلولات، لذلك أصبحت القراءة المعاصرة* أكثر تعقيدا وتركيبا، ونستطيع تقسيمها إلى مرحلتين:

– مرحلة القراءة الخارجية (السطحية أو الأفقية): حيث يشتغل القارئ اشتغالا دلاليا في النص.

– مرحلة القراءة العميقة أو العمودية: التي يكون فيها تفاعل النص مع القارئ، حيث تفرض بينات النص على القارئ سلطتها المستفزة حينا والموجهة حينا آخر، من خلال غموضها وتنافرها وفراغاتها. ونوضح هاتين المرحلتين في المخطط رقم (03).



المخطط (03)

لقد نزع القارئ لافتة "الاستهلاك" من على قراءته ليحمل لافتة "الإنتاج" و"الإبداع" ولذلك رافقه تغير في معنى النص من "واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها الأخضر طلبا للراحة والاسترخاء إلى همٍ يلازمه ويلاحقه، فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي"[1] فلابد أن يبذل الجهد بعد الجهد حتى يستطيع محاورة النص الذي تجاوز الدلالة المعجمية والاصطلاحية ليصبح معادلا لحركة التاريخ والواقع الاجتماعى والسياسي....إن النص يرقى عن الإيديولوجية والسياسية والعلوم "فالنص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على

---

*) أعني بالقراءة المعاصرة مفهوم القراءة في النقد المعاصر وليس الدلالة الزمنية (زمن القراءة).

[1]) فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 09 .

تحريك ذاكراته التاريخية"[1]. وترى جوليا كرستيفا Julia Kristiva[*] في النص تجاوز تعريفه بالظاهرة اللغوية ذات الغرض التواصلي، بل ترى حيث تقول أن غرض العملية الإبداعية أدبي جمالي، مما جعل الفعل القرائي في النص عملا مكتفيا وغير مكتفٍ في الآن ذاته؛ فهو مكتفٍ ببنيته اللسانية، وغير مكتفٍ من التفاعل الذي يتم بينه وبين القارئ. يقول عبد الله الغدامي: "إن النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحى إلى سياق جديد يخصها ويميزها"[2] تعتبر نظرة الغذامي متعلقة باللغة إذ يربط النشاط القرائي الأدبي بالوقوف على معنى النص في ظل اللغة الجديدة.

تتداخل عملية القراءة بعملية الكتابة فهما وجهان لعملة واحدة، إذ يقوم الكاتب بنقل الواقع وتحويله وإخراجه في الطابع الفني على شكل نص، يظهر منه التقليل، والكثير مما أراده الشاعر أو الكاتب يبقى غامضا مستترا، أخفاه من خلال إغلاقه لبنيات النص ومن خلال الغموض الذي يضفيه عليها، تاركا الإبهام والفراغات والعبارات اللامحدودة تسيطر على النص لتكون بمثابة الطعم الذي يرمى للقارئ حتى ينجذب إليه فيقوم بفك هذه البنيات وتهديمها وحل العقد والبناء الذي أقامه الكاتب في النص، لينقله من عالم الفن إلى عالم الواقع مؤولا ومتجاوزا ما أراده الكاتب، وقد يتجاوز ذاته أيضا كقارئ، فيقوم بذلك الفعل الإبداعي الذي "يقرب الرمز من الرمز ويضم العلامة، سير في دروب ملتوية جدا، من دلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا، فنختلقها اختلاقا"[3]، فالقارئ يفرض ذاته على النص، كما يفرض النص عليه دواتا كثيرة من التاريخ ومن المجتمع ومن الواقع، منطلقا من الرموز والعلامات، متعمقا في خباياه وأسراره.

---

[1]) جوليا كرستيفا: علم النص ، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ص14 .

[*]) Julia Kristiva بلغارية الأصل والمولد ولدت 1941، تعمل في فرنسا منذ عام 1966، أستاذة في السربون تكتب بالفرنسية ، ناقدة وباحثة في علم الدلالة ، ترتكز إلى العلوم الإنسانية الحديثة، تهتم بالتحليل النفسي للمعرفة وتطرح أزمة العقل الغربي (الموت، الذي يهددنا) من أعمالها "النص الروائي"، " ثورة اللغة الشعرية "، " تعددية الكلمة "، "علم النص"... أنظر يمني العيد (في معرفة النص)، ص 297 .

[2]) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 06 .

[3]) حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص 71 .

لكن لا بد للقارئ الماهر الذي يرجو الوصول إلى خبايا النص أن يكون مزودا بطاقة وقدرة كبيرتين تسمحان له بالولوج إلى النص ، ويجب أن يحسن محاورته فيتجاوز سطحيته، لأنه ليس بنية بسيطة تفتح أبوابها لكل طارق ببساطة، يقول "رولان بارت" (Roland Barthe)[*]: "إنه ليس أبدا معطى في اللغة رغم تحققه من خلالها، بل هو بطبيعة صمت ومعارضة للكلام، وهكذا يمكن قراءة المائة ألف كلمة المتراصفة في الكتاب، واحدة تلو الأخرى دون أن ينبثق منها معنى النص، ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية"[1].

فالقراءة إذن غوص في الأعماق، وتنقيب عن الدلالات من خلال محاورة النص لا الاستماع إليه فقط، وذلك في حركة تكرارية ثنائية الاتجاه من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، إذ هي "تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي"[2]، فلم نعد نرى القارئ والنص في لقاء عابر بل أصبح لقاؤهما جلسة مطولة ، يراود كل منهما الآخر ليصل إلى كنهه؛ حيث يقوم النص بتنشيط قدرات القارئ التحليلية والتأويلية، وفي (ممارسته القرائية)[*] يقوم بمواجهة النص يفكك ويؤول، ويعيد بناء معنىً للنص تتلاقى فيه اللغة والتاريخ والحضارة والأخلاق والواقع والسياسة، فلم تصبح عملية القراءة استهلاكا فقط بل عملية إنتاج كما يذهب إلى ذلك الناقد "سعيد يفظين" في كتابه "القراءة والتجربة"[3]، فالقراءة إذن هي عملية الدخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل أفضية فسيحة للنص المقروء وتمتد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل، يوسع "سعيد يقطين" ويعمق من مفهوم القراءة، إذ لم يتجاوز البنية اللغوية فحسب بل تجاوز النص كله وذهب إلى التوغل في

---

*) (Roland Barthe) (1915- 1980)، ناقد ومنظر فرنسي، ولد في مدينة شير بورع، أصيب في شبابه بمرض السل ، مات إثر حادث سيارة، عمل في بوخارست 1948، وفي الأسكندرية محاضرا في جامعتها (1949) ثم مديرا في المعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس (1962) وأخيرا دخل الكوليج دي فراش أستاذا فيها (1978)، يحتل بارت مركزا أساسا في حركة النقد الفرنسي المعاصر عالم إشارات ومفكر وأديب، أرتكز على الماركسية، والوجودية والسارترية، والتحليل النفسي والبنيوية، توقف عند السيمولوجية الأدبية منطلقا من أعمال دي سوسير ، اهتم باللغة من حيث كونها تجليات الوعي الجماعي، له مجموعة كبيرة من المؤلفات منها (الكتابة في درجة الصفر)، (لذت النص).أنظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 286.

1) رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص، في الفكر الأدبي المعاصر. مجلة عالم الفكر م 23 ،ع (1 – 2) الكويت، 1994، ص 475 .

2) حبيب مونسي: الحداثة والقراءة ، مقارنة الكائن والممكن، ص 265 .

*) المصطلح استعمله "سعيد يقطن" في كتابه "القراءة والتجربة".

3) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، نقلا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 80.

النصوص المحيطة به وفهمه من خلال علاقاته معها، وهو ما تسميه جوليا كرستيفا "التناص" (L'intertextualité)، أو تحاور النصوص ، فالقراءة هي تجاوز النص إلى نصوص أخرى من أجل "استحضار واستدعاء المنظور الذهني الغائب"[1]، لذا ذهب "بارت" إلى تصنيف القراءة إلى نوعين:

– **القراءة الاستهلاكية**: وهي القراءة الإستنساخية التي لا ترجو شيئا من النص سوى الوصول إلى المعنى والوقوف على الدلالة، هدفها براغماتي، تتأسس على التلقي المباشر للنص دون إعمال الذهن ودون إضافة، قصد الأمانة، فتكون هذه القراءة تقترب من أو تطابق النص الأصلي وبالتالي لا هدف منها.

– **القراءة المنتجة**: هي القراءة الواعية التي تهدف إلى كشف بل استكشاف النص. فيقتحم القارئ النص، ويعيد تشكيل نظامه من منظوره الخاص، موجها بمحددات نصية ليشكل القطب الجمالي[2] الذي يقابل "القطب الفني". إنها القراءة العارفة[3] التي يتزاوج فيها النص مع القارئ فينتج بعدا جماليا للنص يقوم فيها القارئ بعمليات كثيرة يشرح ويحلل ويفسر ويبني المعنى ثم يهدمه، ثم يعيد البناء ثم يهدمه حتى يصل إلى المعنى الذي يراه مقنعا له في زمان معين وظروف محددة، قد يرفضه في زمن لا حق وفي ظروف مختلفة، لذا أصبحت عملية القراءة في النقد المعاصر تتميز باللازمنية واللامكانية. وهو ما ميزها عن القراءة في النقد الأدبي القديم وأعطاها جمالية وقدرة أكثر على الإبداع والمفاجأة. وهكذا لا تكون عملية القراءة دفعة واحدة بل تكون عبر مراحل يقوم فيها القارئ بالبناء ونقض البناء، من خلال المزاوجة "بين الرؤية القبلية للقارئ وبين المعاني التي يحتويها النص أو التي يستخرجها القارئ منه"[4]، مما يبين أن عملية القراءة ليست وهما تعلق به النقاد المعاصرون، وأن التوجه نحو سلطة القارئ ليست موضة عصرية، بل هي عملية واعية تحاول موضعة وتصحيح العملية الإبداعية ككل، وإنصاف كل السلطات المشاركة في تكوينها.

إن هذا النقد الذي وجه للنقاد المهتمين بالقارئ؛ حيث اعتبرت القراءة في النقد المعاصر عودة إلى المناهج الذاتية التي تتنافى مع الموضوعية وتعيق تطور العلمية الإبداعية، مجرد ادعاءات

---

[1] ثامر فاضل: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص43.

[2] استعمل إنجاردن مصطلحي "القطب الجمالي" "والقطب الفني" في تمييزه للنص قبل القراءة وبعد القراءة، واستمدهما **أيزر** فيما بعد في نظرية القراءة وجماليات التلقي.

[3] رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص، الفكر العربي المعاصر، ع 19، لبنان 1994، ص 477 .

[4] قاسم المقداد : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، ط1 ،دار السؤال للطباعة والنشر ،دمشق ،1984 ،ص 41 .

وأحكام انطباعية على منهج أول ما يتطلبه الغوص في مفاهيمه وإجراءاته، وستنكشف ذلك بوضوح في الأجزاء القادمة من البحث، حيث إن إعطاء القارئ سلطة إنتاج النص، لم يبق مطلقا وإنما حدد ووجه وكبح ببنيات النص وموجهاته النصية من خلال المزاوجة بين الذات القارئة والنص.

إذن لا يدرك معنى النص مرة واحدة ومن القراءة الأولى، بل لا بد من شحذ لإرادة القارئ وكفاءته، فيقرأ ويعيد القراءة ويقيم الأفكار ويختار، فيقدم بعضها ويلغي بعضها الآخر وقد يتراءى له الموضوع اجتماعيا، ثم يتغير فيسقطه ويكتشف أنه غزلي أو عاطفي، وعندما يسلط الضوء على جوانب أخرى من النص، يبدو له أن موضوع النص إنساني، ويستمر على هاته الوتيرة حتى يصل إلى تصحيح أفكاره وبناء معنى يتلاءم مع ما هو موجود في النص ومع تأويلاته التي قام بها. مما ينفي وجود قارئ أفضل يتربع على عرش القراء باعتبار قراءته هي الأصح والأمثل، وهذا ما "يلخصه الغذامي" في قوله "إن أفضل قارىء في العالم لا يستطيع أن يفهم الكثير من القراءة الأولى، إذ أن تنوع القراءة بتنوع الظروف"[1]. فتكرار القراءة والعودة إلى النص مرة وأخرى وأخرى يساعد على سلامة تلقي النصوص والوصل إلى فهم يعتبر الأدق بالنسبة لما كان قبله.

لقد أصبحت مهمة القارئ مهمة صعبة وصار القارئ المستهلك غير مرغوب فيه في مملكة القراءة في النقد المعاصر، وأصبح النص لا يمكنه تقديم شيء سوى "مظاهر خطاطية"[2]يتخذ منها القارئ المعاصر هيكلا عظميا للمولود الجديد الذي سينتجه، فيعطيه الحياة ويضمن استمراره. من هنا فالنص لا يبوح بأسراره إلا لقارئ متمرس يرقى إلى مستوى المحاورة والتفاعل معه فيحدث ما يسميه "أيزر" "بالتجاوب". "فالقراءة خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي (النص) ومحاولة التعرف على مكوناته وفهم هذه المكونات وطبقاتها ومعناها"[3]. فلكي يتحقق[4] النص لا بد له من قراءة تنطلق من الإدراك، الذي هو عملية ذهنية دقيقة تحتاج إلى كفاءة معرفية وأدبية تبدأ بالتعرف الكلي على النص أي في ظاهره، ثم التعرف الجزئي؛ أي الغوص في طبقاته لتصل إلى الفهم واستنتاج المعنى[5].

[1]) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص 87 .

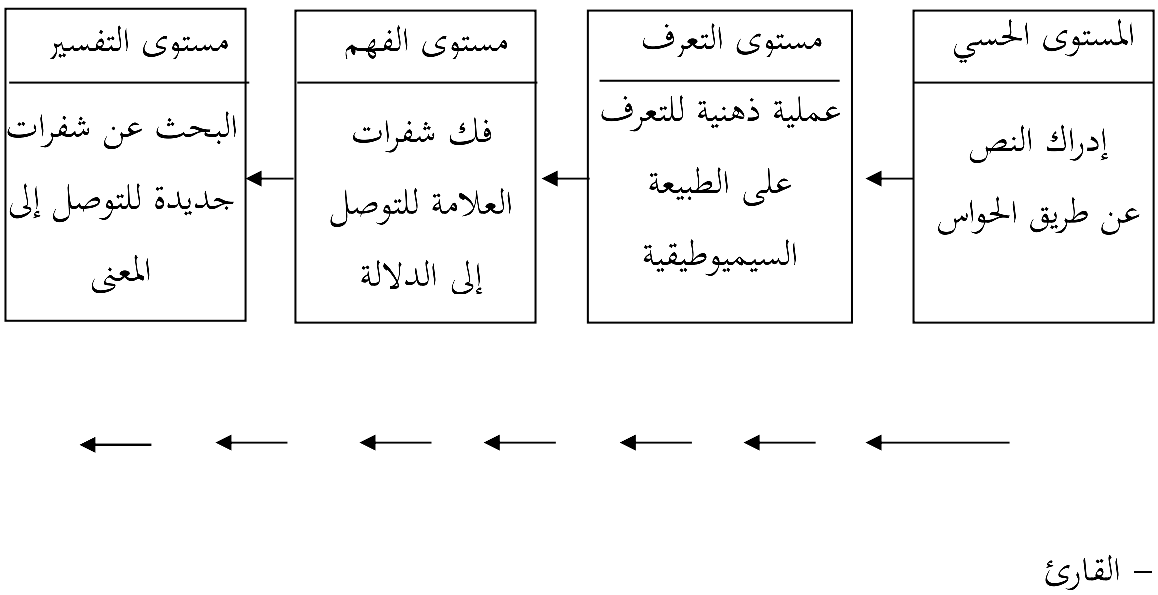
[2]) فولفغانغ أيزر : فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. تر:حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص 12 .

[3]) سيزا قاسم: القاريء و النص، ص133.

[4]) التحقق مصطلح استعمله أيزر للدلالة على اكتمال المعنى، اخذه عن إنجاردن.

[5]) سنقف على المراحل التي تميز عملية القراءة الفاعلة في الأجزاء القادمة من البحث .

تضيف"سيزا قاسم" من خلال تعريفها السابق للقراءة كفعل واعي فلا تعترف بقراءة الصدفة أو الإدراك العفوي، حيث تقسم عملية القراءة إلى مراحل أو مستويات أربعة هي: المستوى الحسي، ومستوى الفهم. ومستوى التعرف، ومستوى التفسير[1].
ونحاول- نحن – تمثيل هذه المستويات في المخطط (04):



مخطط (04) يبين سيرورة عملية القراءة من البنية السطحية إلى البنية العميقة

تبدو عملية القراءة –حسب هذا المخطط–[*]علمية مركبة ومعقدة، تهدف إلى العثور على المعنى من خلال التسمية وإسقاط التسمية؛ حيث تكون المعاني أثناء القراءة مؤقتة غير ثابتة –كما سبق الشرح– فنرى حسب المخطط ترتيبا للمستويات التي يكون فيها القارئ، ويشير السهم إلى الترتيب الزمني للغوص في النص؛ فبعد إدراك البنية الأفقية للنص من خلال تتالي الكلمات في السطور العادية تتكون عند القارئ نظرة عامة عن النص من خلال بعض الكلمات المفاتيح، ثم تأتي مرحلة التعرف فيتعامل القارئ سيمائيا مع النص؛ إذ ينتقل إلى المدلولات وتتعدد الاختيارات والاحتمالات، وهنا تبدأ قدرة القارئ وكفاءته الأدبية في التأثير والأخذ والرد مع بنية النص، لتأتي مرحلة أكثر تعددية في الاحتمالات، مما يوسع من حركة القارئ ونشاطه في بناء الدلالة، وبعد ذلك نصل إلى مرحلة التفسير، فيقوم القارئ بالبحث عن شفرات جديدة قد تكون غائبة وقد

[1]) سزا قاسم: القارئ والنص، ص 133 .

[*]) اعتمدت في رسم المخطط على الشرح الذي قدمته تسيزا قاسم للمستويات التي صنفتها .

يختلقها هو بنفسه انطلاقا من عناصر معينة في النص، حتى يستطيع بناء معنى تام على مستواه الشخصي.

نخلص من خلال ما سبق إلى أن القراءة تفاعل دينامي بين النص والقارئ الذي يفرض تعدد القراءة حسب تعدد خبرات القراء وقدراتهم الفردية على امتلاك آليات الدخول إلى النصوص، "فهناك عدد من القراءات يساوي عدد من القراء "[1]، وبما أن النص لا يحمل المعنى بل يحمل إمكانات دلالية يحتاج تحققها إلى قارئ هو الآخر لا يحمل المعنى بل يحمل إمكانات تأويلية، فإن تحقق النص أو المعنى يكون في اللحظة الحاسمة التي يلتقي فيها النص بالقارئ. وبما أن الإمكانيات التأويلية لدى القارئ متغيرة حسب المؤثرات الخارجية والداخلية له، فالقراءة التي نعطيها اليوم لقصيدة ما، لن تكون أبدا نفسها التي تعطى لها بعد لحظات أو سنوات، إذن عدد القراءات لا يساوي عدد القراء كما يرى "الغدامي" بل يفوق عدد القراء ذاتهم.

من هنا ذهب النقاد إلى تحديد أنواع القراءات حسب القراء، وسنعرض تصنيف تودروف*(tzvetan todorov) الذي صنفها إلى ثلاثة أنواع هي: الفعالية الإسقاطية، الفعالية التعليقية والفعالية الشعرية[2].

1/ **القراءة الإسقاطية** : هي القراءة التي يكون فيها القارئ سلبيا لا يفيد بشيء في النص، مجردا من ذاتيته وشخصيته، فيحتكم لعوامل خارجة عن النص كبنية، فيتناول النص تناولا بيوغرافيا (سيرة المؤلف)، أو تناولا نفسيا أو إيديولوجيا، مما يجعل النص يتحول إلى وثيقة أو أثر، و يفقده قيمته الشعرية والجمالية، إن هذه القراءة هي ثمرة المناهج النقدية القديمة التي عززت وظيفة المؤلف، وهو ما ذهب إليه تاريخ الأدب والتحليل الفرويدي والمراكسية كمنهج نقدي[3].

2/ **القراءة التعليقية:** وتسمى قراءة الشرح، حيث لا يتعدى القارئ ظاهر النص ومعناه المباشر والسطحي فيبدو له أنه قرأ النص ، لكنه في الحقيقة لم يقم إلا بكتابة النص مرة ثانية، دون

---

[1]) فاصل ثامر: اللغة الثانية، ص 49 .

*) (tzvetan todorov) باحث وناقد روسي ، يقيم في باريس يعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم (C.N.R.S)، بحث في بنية القول الأدبي، وأوضح معنى"الشعرية" وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي. من كتبه : "الأدب والدلالة " ما هي البينوية "شعرية النثر" أنواع القول "الرمزية والتأويل" أنظر يمنى العيد: في معرفة النص، ص189.ص190.

[2]) فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص49 .

[3]) المرجع نفسه، ص ن.

أدنى إضافة أو جديد "فالأمانة هي مبدأه الموجه ومعياره الخاص"[1]. تستطيع تشبيه هذا القارئ بالمعجم الناطق أكثر ما يميزه هو السذاجة والتكرار.

3/ **القراءة الشعرية** : تسعى هذه القراءة إلى "كشف ما هو باطن في النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظة الحاضر[2]."إنها تجاوز البنية المادية للنص، والغوص في أعماقه للتنقيب والتأويل، انطلاقا من اعتبار النص بنية مفتوحة تجاوز دكتاتورية النص التي رسخها "جاكوبسن"[3] "Roman.jakobson" من خلال الوظيفة الشعرية للنص وسيطرتها على الرسالة الأدبية، إنها الانتقال من شعرية النص إلى شعرية التلقي.

---

[1]) المرجع نفسه، ص50.

[2]) عبد الله الغذامي : الخاطيئة والتكفير ، ص76.

[3]) Roman.jakobson : ولد في موسكو 1896 عمل في ميدان الألسنية ونظرية الأدب وكذلك الأنثريولوجيا، الفولكلور، علم النفس، علم الإعلام ...أسس حلقة موسكو اللسانية (1915-1920) التي كانت فيما بعد تنشط في حلقة براغ ما بين (1920-1939) ،اشتهر بتحليله لوظائف اللغة. من أهم كتبه (مسائل في الشعرية) أيضا (ودراسات في الألسنية العامة). (ثماني مسائل في الشعرية)، (دروس في الصوت والمعنى). تبني البينوية ، تفرغ في آخر حياته لدراسة الشعر، توفي 1982. أنظر ، يمنى العيد: في معرفة النص ، ص 290.

الباب الأول

من أدبية النص إلى شعرية التلقي

الفصل الأول

الأسس الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي

تمهيد

أولا/ تأويلية التلقي

1/ **التأويلية الكلاسيكية**

2/ **التأويلية والفهم النفسي**

3/ **التأويلية والفهم التاريخي**

ثانيا/ ظاهراتية التلقي

1/ **إنجاردن وخبرة النص**

الأسس الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي:

لا يمكننا فهم أي منهج أو نظرية دون العودة إلى الظهير الفلسفي الذي تنحدر منه والوقوف على المسلمات والمبادئ التي أفرزته، كما أنه لابد لروادها من مبادئ وأصول معرفية يستندون عليها،ويستمدون منها أفكارهم ومفاهيمهم. لهذا رأينا أنه لابد من العودة إلى الجذور الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي قبل التعرف على النظرية نفسها،لتكون دراستنا أكثر منهجية وارتكازا على الأسس والمبادئ الأولى.

تعتبر الفلسفتان التأويلية (**La Herméneutique**) والظاهراتية (**La phenomenologe**) من أهم الفلسفات التي اعتمدت عليها نظرية القراءة وجماليات التلقي؛ حيث تحولت أغلب مفاهيمها إلى أسس ومحاور إجرائية لهذه النظرية. وأشير إلى أني لن أتناول الفلسفتين بعمومهما لأن ما يتميزان به من التوسع والتشعب أكبر من أن يحتويهما هذا البحث الذي سأركز فيه على نظرية القراءة وجماليات التلقي الألمانية.

ولهذا سأدرس النقاط والمحاور التي أستثمرها النقاد الألمانيون ووظفوها في بحوثهم ونظريتهم. فما هي التأويلية؟ وما هي الظاهراتية؟ وما هي أهم مفاهيمهما التي أثرت في نظرية القراءة وجماليات التلقي؟

أولا/ تأويلية* التلقي: تعتبر التأويلية من أهم الفلسفات التي اهتمت بالعلاقة بين القارئ والنص،حيث تناولت "قضية تفسير النص بشكل عام سواء كان نصا تاريخيا أونصا دينيا"[1]، لهذا استثمرت التأويلية في الإجابة على كثير من الأسئلة والإشكالات التي تتعلق بالفهم والنص؛ من حيث طبيعته وعلاقته بمؤلفه وقارئه[2]. ولقد شاع استعمال هذا المصطلح في مختلف العلوم مما جعل إعطاء مفهوم مضبوط له من الأمر الصعب،إذ نستطيع القول بصفة عامة: التأويلية اتجاه في تفسير الظواهر التي نعجز عن فهمها واستعابها، من خلال التأويل حتى تكون واضحة لدينا

---

*يعود المصطلح إلى الأصل اليوناني (**Hermeneuein**) وتعني أن يترجم أو يؤول المرء إلى لغته أمرا غامضا ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم، وهي نسبة إلى الإله (**Hermes**) في الأساطير اليونانية، يقوم بتأويل رسالة الآلهة للبشر، وتعني كلمة **Herménotike** "فن التأويل"، فبداية التأويلية كمبحث علمي من خلال تفسيرات الكتب المقدسة حيث توجد التأويلية عند رجال الكنيسة، ثم نقلت الكلمة من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى الفهم وشروطه في تحليل النصوص، ويعود الفضل في هذا إلى فريدريش شلايرماخر.

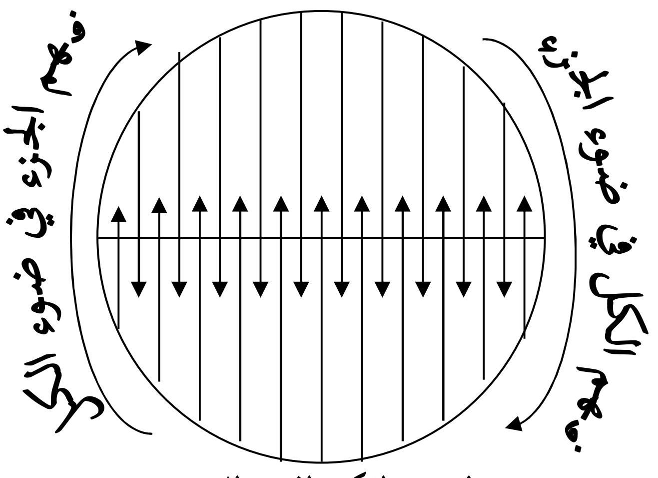
[1]) نصر حامد أبوزيد: اشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقلفي العربي،الدار البيضاء المغرب، ص13. ص245،و أنظر، مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة، ص13.

[2]) أنظر، نصر حامد أبوزيد: اشكاليات القراءة وآليات التاويل، ص13.

1/ التأويلية الكلاسيكية: يعتبر "شلايرماخر" ممثل التأويلية الكلاسيكية، فهو أول من نقل المصطلح من الاستعمال اللاهوتي إلى الاستعمال العام؛ أي نظرية عامة للتأويل، وأصبحت التأويلية "ذلك الفن الذي بواسطته يمكن للمرء أن يفهم ويحكم بشكل صحيح على كتابات شخص آخر"[1]. إذن هي منهج تفسيري يترجم علاقة بين أطراف ثلاثة "المفسر"،"النص" و"المبدع"؛ التي تمثل عناصر عملية الإبداع العادية، إلا أن التأويلية كإبداع هي خبرة استقبال لا خبرة إنتاج، وهنا يمكن ارتباطها بالتلقي الأدبي. ولقد عرف "شلايرماخر" "بالدائرة الهيرمينوطيقية **(Hermeneutic circle)** "[2].

التي تشرح عملية الفهم وتفسر النصوص وتلقيها، وبالتالي عملية التواصل بين المؤلف والقارئ، "إذ النص هو عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ"[3]؛ ومن هنا ارتبط النص عند "شلايرماخر" باللغة والفكر الذاتي للمبدع والعلاقة الجدلية بينهما؛ أي بين الجزء والكل.

ظلت وجهة النظر هذه قائمة في تأويلية القرن العشرين، مع عدم القدرة على تفادي الدائرة _كما يرى شلاير ماخر_ إذ الفهم هونتاج التوتر الدائب للمتلقي؛ وتعني "الدائرة الهيرمينوطيقية" أن الجزء في الشيء لايفهم إلا في ضوء الكل والعكس صحيح.ونبين هذه الظاهرة في المخطط (05).



مخطط(05): يمثل الدائرة التأويلية لشلايرماخر وكيف يتم فهم الكل في ضوء الجزء وفهم الجزء في ضوء

[1] سيعد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية، ط1.دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 2002،ص120.

[2] سامي اسماعيل جماليات التلقي:دراسة في نظرية التلقي عند هاتر روبيرت يارس وفرلفعانع أيزر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص76.

[3] أنظر، نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص20.

إذن من خلال المخطط نلاحظ الحركة الدائرية لعملية الفهم من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل، مما يبين استحالة الفصل بين مكونات النص والعملية الإبداعية ككل (بكل عناصرها)، فعملية الفهم تقوم على آليات معقدة ومتداخلة كما في المخطط السابق، ولذا لابد من الاهتمام بالطرفين معا، ولهذا اكتسبت هذه الدائرة أهمية كبرى في فهم النص.

يرى "شلايرماخر" أيضا "أنه كلما تقدم النص في الزمن صار غامضا للقارئ غير المعاصر له مما يزيد سوء الفهم[1]، فتتجه العلاقة بين النص والقارئ إلى العدمية، ولهذا ذهب إلى أنه لا بد للقارئ من الاعتماد على موهبتين: الأولى هي الموهبة اللغوية، والثانية هي القدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية؛ إذ لا بد من اتحاد وتكامل الموهبتين معا لأن اتحاد موضوعية اللغة والذاتية البشرية يكبح كل منهما الآخر، مما يعطي فهما متوازنا وأحسن للنص، فاللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها مما يجعل عملية الفهم ممكنة، في حين يقوم المؤلف ببعض التعديل لمعطيات اللغة[1]، ويوصف هذا التعديل "بالقصد" **(Intention)** وقصد المؤلف هو الركيزة الأساسية التي اعتمدها شلايرماخر في عملية الفهم والتلقي، إذ ترتكز عملية التلقي على "الفهم الموضوعي" أو "العلمي" الذي لا يختلف فيه اثنان حيث يرى أن هناك علاقة جدلية بين موضوعية النص وذاتية المؤلف وهو ما يسمى بالتأويلية الموضوعية **(Objective Herméneutique)** وما دامت مهمة القارئ -في نظرية شلايرماخر- هي إعادة بناء تجربة المؤلف من خلال شرطيته للفهم الصحيح للنص، فيستطيع أن يبدأ من الجانب اللغوي الذي له وجهان؛ تاريخي وتنبؤي أو من الجانب الذاتي الذي له هو الآخر وجهان؛ تاريخي وتنبؤي، فإن انطلق من الجانب اللغوي يكون في عملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص**(Objective Historical reconstruction)** وهي تعتد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة، حيث إن المعرفة المتضمنة في النص نتاجا للغة[2]. فعملية الكتابة هي عملية جزئية والنص هو نظام محدود ينتمي إلى نظام كلي لا محدود هو اللغة إذا فقد ساهمت ذاتية المؤلف في كبح لا محدودية الإطار اللغوي من خلال الانتظام الجزئي الجديد للغة داخل النص. وبالتالي دور المتلقي هوالانطلاق من هذا النظام اللغوي الجزئي من خلال تأويل الدوال للوصول إلى المدلولات فالدلالة، وقد يكون القارئ الذي ينطلق من الجانب اللغوي في عملية إعادة بناء تنبؤي موضوعي **(Objective divinatory reonstruction)**، وهي تعتد بكفية تطوير النص نفسه للغة[3]، حيث إن عملية

[1] أنظر، المرجع نفسه، ص ن.

[2] أنظر،حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص22.

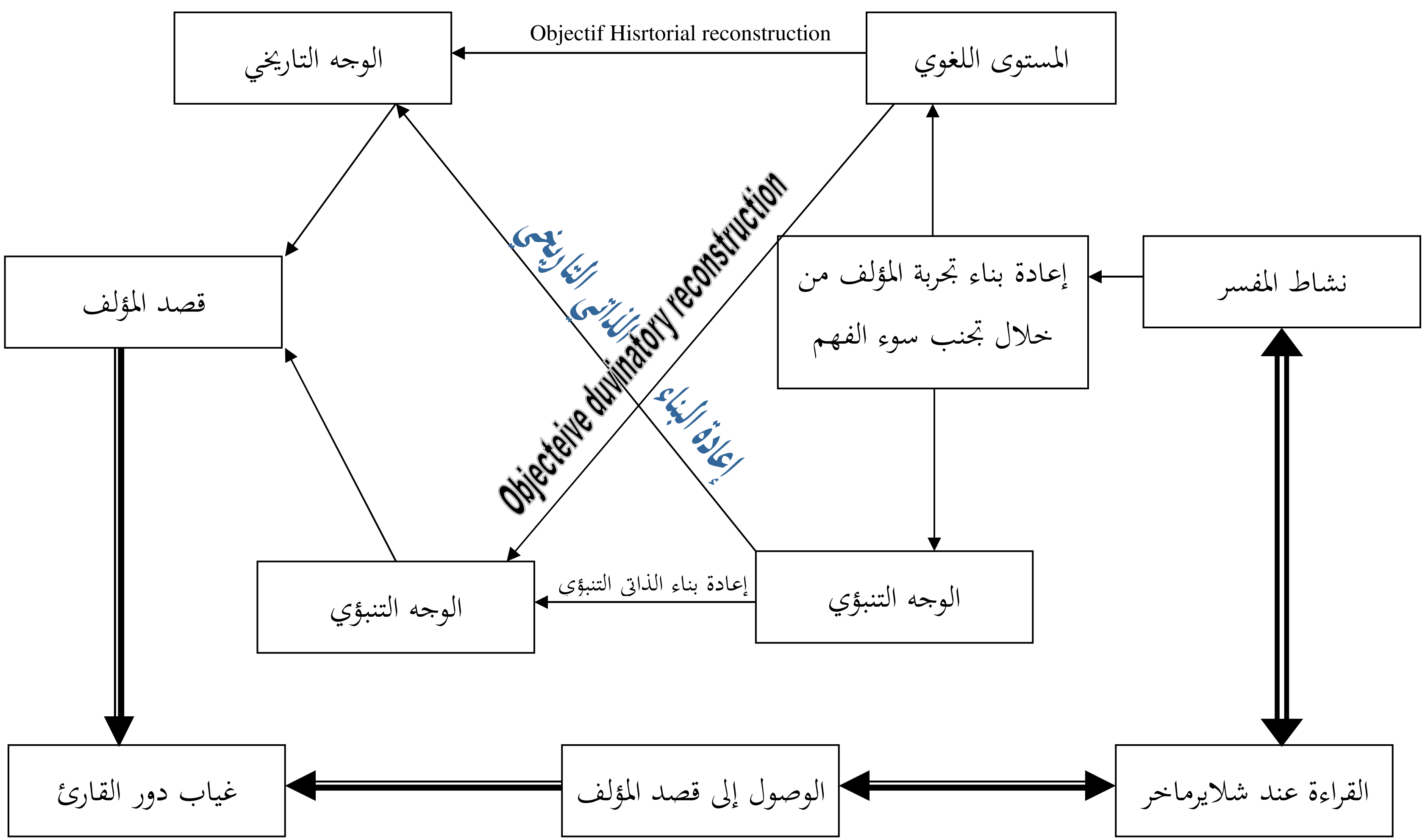
الانتظام الجديد للغة في هذا النص هي تحديد في النظام العام للغة، فرغم أن هذا النظام خاص بالنص ويشكل لغة خاصة به إلا أنها مرتبطة بالنظام الكلي، مما يسهم في تطوير اللغة بأكملها من خلال التراكيب الجديدة والمدلولات التي تنتج في النص.

أما الجانب الذاتي فله وجهان أيضا للانطلاق في عملية القراءة؛ الأول تاريخي وهو إعادة البناء الذاتي التاريخي، فيكون النص نتاجا للنفس والكتابة هي ترجمة لذات المؤلف من سلوكات وتغيرات نفسية، والثاني هو الذاتي التنبؤي؛ أي كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية.

يمثلان هذان الجانبان الموضوعي والذاتي أساس التأويلية عند "شلايرماخر" وانتقال المتلقي من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء، ورغم هذه الحرية التي يعطيها له في قراءة النص، إلا أنه يلمح إلى أن "الانطلاق من الجانب اللغوي (التحليل النحوي) هو البداية الطبيعية"[1] باعتباره المستوى الأول الذي يلتقي به القارئ، وهو جزء من النص الذي هو الكل ومثلما أشرنا في البداية يرى "شلايرماخر" أن العلاقة بين الجزء والكل علاقة توتر دائب وبالتالي على المتلقي فهم خصائص اللغة وخصائص النص معا.

إن محاولة "شلايرماخر" وحرسه على وضع قوانين ومعايير للفهم تجعله "موضوعيا" ومن خلال مصطلح "القصد" الذي ارتكز عليه لتجنب سوء الفهم، قضى نهائيا على حضور القارئ ودوره في إنتاج المعنى والمشاركة في الفهم، فهو يجبره أن ينصاع للغة ولذاتية المؤلف مهما كانت الفترة التي تفصلهما، وبالتالي جعله تابعا من خلال إصراره على الوصول إلى الفهم الصحيح، فيكون هو المؤلف لكن باسم القارئ، وهنا تنتفي الفائدة التحليلية للنص وتنتفي الجمالية أيضا، وتصبح لا فائدة من القراءة التي ستكون إعادة قراءة. وسنوضح عملية النشاط القرائي عند "شلايرماخر" في المخطط(06):

[1]) أنظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



مخطط (06) يوضح النشاط القرائي ومراحله عند شلايرماخر

* المخطط وضعته من خلال ماتقدم في الصفات السابقة

– الأسهم الموجهة تشير إلى اتجاه عملية القراءة، ومن ثم مراحلها، وعلامات التكافؤ تشير إلى التطابق بين المفاهيم

2/ التأويلية والفهم النفسي:

إنطلق "ديلتي"* (Wilhelm Dilthey) من حيث انتهى "شلايرماخر" في البحث عن الفهم الصحيح، فعمل على إرجاع التأويلية بصورة كلية إلى الفلسفة، واعتبر الفهم أساس العلوم الإنسانية التي تختلف عن العلوم الطبيعية التي يمثل التغيير أساسا لها[1]، فأن يفهم المرء البشر؛ يعني أن يفهم ما يمثلهم ويترجمهم من تغيرات ثقافية، من نصوص وأشكال فنية. والباحث هنا يكون جزء من عملية البحث على عكس الباحث في العلوم الطبيعية، فإنه –حسب رأي "ديلتي"–"كي يفهم المرء الإنسان عليه أن يكون إنسانا"[2].

لقد أفاد "ديلتي" أيضا من جهود "شلايرماخر" في محاولة الاهتمام بالعلوم الإنسانية بخاصة حيث الباحث في هذا المجال أن يرى ذاته داخل عقل الآخر "المؤلف"، ومن خلال تلقيه التغيرات الثقافية التي يسميها "ديلتي" "العمل الموضوعي"، فإنه لا يبحث عن التأويلية في النص فقط بل في عبقرية مبدعه[3]. وهنا تقارب مع تأويلية "شلايرماخر" الذي يهدف إلى تطابق القارئ مع المبدع من خلال العمل على الوصول إلى الفهم الصحيح، فيرى "ديلتي" أن الفهم هو الأداة التواصلية بين القارئ والمبدع و"إعادة اكتشاف الأنا في الأنت" [3]؛ أي إسقاط الذات في ذات شخص آخر أو في عمله.

تخرج عملية الفهم مع "ديلتي" من التجربة الذاتية إلى الموضوعية من خلال عملية التعبير حيث "يتمثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص مكتوب"[4]، فالتعبير هو الذي يحول التجربة الذاتية المعاشة إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها، وتعبير المبدع عن تجربته الداخلية هو تحديد موضوعي لعناصر هذه التجربة. ومن هنا تتأسس موضوعية العلوم الإنسانية والاجتماعية عند ديلتي متجاوزا بذلك الذاتية التي اتهمه بها الوضعيون.يستخدم فالكاتب أداة موضوعية وهي اللغة ليجسد تجربته الذاتية بموضوعية، من خلال ميله إلى التعبيرات الأدبية والتعبيرات الفنية للإفصاح عن حياته الداخلية. إذن تذهب التأويلية عند "ديلتي" إلى أكثر من

*مفكر ألماني (1833-1911) عمل على التفريق بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية من خلال محاولته الرد على الوضعين الذين وحدوا بينهما (جون ستيوارت ميل أوغست كونت)حيث يرى أن المادة الأولى للعلوم الطبيعية مشتقة من الطبيعة، والمادة الأولى للعلوم الإنسانية معطاة في العقول البشرية، ولهذا فان لكل منهما منهج دراسة خاص به، واعتبر الفهم أساس العلوم الانسانية، والتغيير أساس العلوم الطبيعية.

[1]) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص77.

[2]) المرجع نفسه، ص78.

[3]) نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص25.

[4]) المرجع نفسه، ص26.

كونها نظرية عامة في الفهم والتفسير، فهي فهم التجربة المعاشة كما يفصح عنها العمل الأدبي من خلال وسيط مشترك هو اللغة، التي يخرج بها من الذاتية إلى الموضوعية. فاللغة باعتبارها عنصرا مشتركا بين القارئ (المفسر) والمبدع تسمح بتفسير النصوص الأدبية التي يصل فيها نسيج الحياة إلى أقصى أشكال اكتماله[1].

إن تأويلية "ديلتي" هي مشاركة بين "القارئ" و"المبدع" اللذين يتواصلان من خلال وسيط مشترك هو اللغة، أين يختلف مع "شلايرماخر" الذي يرى بوجوب المطابقة بين الذات القارئة والذات المبدعة. ويربط ديلتي بين الفهم والتأويلية، إذ أننا نتوصل إلى فهم "النص الأدبي" من خلال تأويل تعبيرات وكتابات المؤلف، فنلتقي مرة أخرى مع شلايرماخر الذي يرى أن "التأويلية هو فهم المؤلف أكثر مما يفهم نفسه"[2]، وذلك من خلال حلول "أنا" القارئ في وعي المؤلف، إلا أن ما يتميز به "ديلتي" هو اعتماد "الذات القارئة" على محاورة "تجربة المبدع" من خلال النص الأدبي، فتحدث معايشته لهذه التجربة مما يسمح بانفتاح "الذات القارئة" على حياة المبدع مهما كان الفارق الزمني بينهما، ويحدث انتقال بين الأزمنة اعتمادا على النص وشفراته اللغوية "كوسيط مشترك" مسهلا التواصل بين الطرفين. وهي الآلية نفسها التي يستعملها "أيزر" في التفاعل بين النص والقارئ، مما يجعل العملية التأويلية تتجاوز الحدود الزمكانية، لتعيش في اللازمان واللامكان مما يحيلنا مباشرة إلى المفهوم التاريخي وعلاقته بالتأويل. وهي فكرة اعتمدها "ياوس" في وصفه للعملية التأويلية بأنها رحلة في الماضي والتاريخ، وتسرب في تاريخ التلقيات المتتالية للنصوص للربط بين الماضي والحاضر؛ هذا الماضي الذي هو وجود مستمر في الحاضر، فالقارئ يكون في عملية انتقال بين الآفاق الموجودة (التجربة المعيشة) و(الأفق الذي يكونه) مؤولا ومفسرا، وبالتالي الوصول إلى الفهم الأفضل.

من خلال هذه الرؤية "لديلتي" التي يرى فيها بأن الفهم هو تلاقح الماضي والحاضر – باعتبار الماضي متغير وغير ثابت، يأخذ في كل عصر تأويلا معينا حسب القراء– نخلص إلى أنه هناك دينامية في الماضي والحاضر معا، نتيجة لإثبات التأويلات التي يقوم بها القارئ فهو يعتمد على أساسين غير ثابتين، مما يجعل المعنى متغيرا وغير ثابت وبخاصة في النصوص الأدبية فالتاريخ غير ثابت وقراءات القراء للنصوص الأدبية غير ثابتة؛ تختلف من قارئ إلى آخر حسب الظروف،

[1]) أنظر، نصر حامدأبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص27.

[2]) سامي اسماعيل:جماليات التلقي، ص79.

وبما أن فهم المعنى هوالمزاوجة بين "التاريخ والأدب" نصل إلى نتيجة مع "ديلتي"، هي أن معنى النصوص الأدبية غير ثابت، ونستطيع أن نعود إلى الدائرة التأويلية "لشلايرماخر" حيث يمثل "تجربة المتلقي" (الجزء) في (الكل) الذي هوتجربة الحياة التي ينقلها النص.

يبدأ القارئ من تجربته الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تتحكم في المعنى الذي يستطيع الوصول إليه وفهمه في النص في لحظة زمنية، فيمتزج أفق القارئ (الجزء) مع الآفاق التي يكتشفها في النص، ويحدث ما يسمى "باندماج الآفاق"[*] (**fusion des horizons**)، لتشكيل الفهم ثم الوصول إلى المعنى.

لقد أسهم "ديلتي" في إرشاد وتوضيح العديد من آليات القراءة ومفاهيم استثمرها فيما بعد رواد نظرية القراءة وجماليات التلقي، يتمثل ذلك من خلال العلاقة بين الجزء والكل أي تجربة القارئ والنص، كذلك من خلال "اندماج الآفاق" وحضور الماضي في الحاضر، وإدراك الحاضر للماضي من خلال التجارب الذاتية، كما أنه رفض وصف المعنى بالثبات وهو جوهر عملية التلقي، كذلك يعتبر المعنى أهم عنصر ركز عليه "أيزر" كونه غير جاهز ينتج أثناء عملية المحاورة بين "الذات القارئة" و"التجربة الحياتية للمبدع" التي يحملها النص. وهذا ما تميز به "ديلتي" عن "شلايرماخر" الذي يرى أن المعنى موجود في النص ويربطه بإرادة المبدع.

إن نظر "ديلتي" إلى النص من خلال سيكولوجية المبدع، واعتبر النص يحمل تجربة المبدع، ومن خلال محاورة القارئ لهذه التجربة المتمظهرة في النص فإنه سيصل إلى الفهم وبالتالي معنى النص، هذه الفكرة التي اعتمدها "ديلتي" في تأويلية جعلت الكثير من الذين جاؤوا بعده يثورون ضده ويتحفظون على بعض آرائه، وخاصة ما ذهب إليه في كون عملية الفهم هي فهم المبدع أكثر من فهمه لنفسه، مما جعله يبحث في نفسيات المبدعين وذواتهم أكثر من بحثه في إبداعهم.

جعل هذا الاعتراض ووجهات النظر الثائرة الفلاسفة والنقاد يتهمون تأويلية القرن التاسع عشر بالتاريخية[1](**Historicisme**)؛ كون القراء لا يملكون أية موضوعية في تأويل النصوص فهم محكومون بتجاربهم الذاتية، التي ينطلقون منها كنقطة بداية ليتحاوروا مع تجارب ذاتية أخرى هي

---

[*] مصطلح "اندماج الآفاق" استعمله ياوس في نظريته للقراءة، وسنوضحه أكثر فيما يأتي من البحث.

[1]) أنظر، سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص82.

"تجربة المبدع". لقد حاول الفلاسفة الجدد التركيز على النص ذاته وعلى خبرة القراء ذاتها فذهبوا إلى أنه يمكن قراءة النصوص دون معرفة مبدعيها[1]، للإعلاء من سلطة القارئ والنص معا.

[1]) أنظر، المرجع نفسه، ص ن.

3/ التأويلية والفهم التاريخي:

لم يبتعد "جادامير"* **(Hans Gorge Gadamer)** كثيرا عن سابقيه من التأويليين الألمان إلا أنه انحرف قليلا عن بعض مفاهيمهم وآرائهم[1]، حيث ركز بشكل أساسي على حقيقة الفهم كمعضلة وجودية مفرقا بين المنهج والحقيقة، فتجاوز دراسة المنهج ليفتش عن الحقيقة، فلا يريد أن يعالج (ماذا يجب علينا أن نفهم)؟ بل (ماذا يحدث في عملية الفهم في حد ذاتها)؟، دون النظر إلى ماذا تنوي أو تقصد. فيقوم القارئ بعملية التفسير باحثا عن الألفة مع النص أو الموضوع ليتجاوز حالة الاغتراب التي يعيشها في أول لقاء مع الموضوع، ويتم ذلك من خلال غوص "الأنا" القارئة في "أنا" الموضوع ومن خلال عملية التفاعل ثم التواصل تتم عملية الفهم الحقيقية، ويركز "جادامير" على "الاتفاق" بين القارئ والنص دون أن يأبه بالمؤلف ولا بقصده.

تطرح عملية تغييب "جادامير" لقصد المؤلف سؤالا مهما جدا، كيف يمكن أن نفهم نصا من الماضي بعيدا عن ثقافته الأصلية وتاريخية وظروف تأليفه، ونحن نعيش اغترابا عن زمانه ومكانه وتجربة تأليفه؟. يبدو أن فهمنا سيكون ناقصا مهما حاولنا الاقتراب من الحقيقة الزمكانية للعمل، إلا أننا نتبين أن الهدف من الفهم التأويلي "ليس تبيان دلالة عمل فني ما لدى جمهوره الأصلي أو لدى مؤلفه وإنما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة لنا في الحاضر"[2]. فمن خلال هذا الجديد لما يرجوه القارئ من الممارسة القرائية، نجد "جادامير" قد قدم خدمة كبيرة للتفاعل الأدبي فيما بعد عند "ياوس وأيزر" حيث استبعدا المؤلف نهائيا وتجاوزا تأثيره في إنتاج معنى النص.

ينظر "جادامير" إلى الفهم كمشكلة وجودية، لذلك ينطلق من سؤال عن "علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه الكلي"[3]، فهو يتجاوز المنهج ليبحث عن الحقيقة فالفن عنده " يتبرأ من كونه متعة فقط _كما ذهب اتجاه الفن للفن_ بل هناك حقيقة كامنة في هذا العمل تتضاءل معها الغاية "الأستطيقية" الجمالية إلى المكانة التأثرية. هذه الحقيقة هي التي

*) فيلسوف ألماني ولد سنة 1900، (بهاربورغ) **(Harbourg)** درس الفلسفة متأثرا بالكانتية الجديدة وبالظاهراتية، درس الفكر الفلسفي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ، توجد عدة تقاطعات ومقاربات بينه وبين فكر "هيدجر" الفلسفي، من مؤلفاته "الحقيقة والمنهج "،" التأويلية الفلسفية" "مشكل التأويلية "، "تجلي الجميل". أثرت أعماله كثيرا في تطور نظرية التلقي.أنظر، سعيد توفيق **"الخبرة الجمالية"**، ص .

1) الآراء فيما يخص سيكولوجية الفهم والبحث عن المنهجية في العلوم الإنسانية.

2) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص84.

3) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص37.

تجعلنا نعيش اغترابا عند تلقينا للنصوص على أساس وعينا الجمالي؛ فلا يمكن تصور إبداع فني يقوم على أساس المتعة فقط دون أن نطلع في أعماقه على نوع من الحقيقة.

هذه القناعة هي ما دفع "جادامير" إلى الذهاب إلى أن عملية التلقي ليست متعة محضة بل هي مشاركة وجودية بين المتلقي والعمل[1]، فمن خلال عملية التلقي يتضح للقارئ عالم جديد تنصهر فيه التجربة الوجودية لنا والتجربة الوجودية للآخر؛ الذي نغوص فيه أثناء بحثنا عن الفهم من خلال حركة المد إلى أفق الماضي وحركة الجزر إلى أفقنا الحاضر، إنه التفاعل بين تجربتنا والحقيقة الكامنة في العمل الفني التي تتميز ببنائها الناقص، مثلها مثل حقيقة التاريخ وحقيقة الفلسفة المتغيرتين من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل.

إذن فالكل متغير؛ الحقيقة متغيرة والمتلقي متغير وحتى ظروف القارئ الواحد متغيرة والثابت الوحيد الذي يجعل عملية الفهم ممكنة هو العمل الفني، ممثلا نقطة نهاية لتجربة المبدع وبداية لنشاط القارئ لإنتاج حقيقة جديدة تنصهر فيها الآفاق..ويرى "جادامير"[2] أن المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه ولا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها، فأي منهج يتضمن إجابات لكن لا يوصلنا إلى شيء جديد، لذا لابد من تحليل عملية الفهم نفسها.

يذهب "جادامير" في تحديده لمفهوم "الفهم" إلى تاريخية التأويل؛ أي هو تلاقي فهم الذات مع فهم واقع التاريخ، إذ الفهم عنده "ليس منهجا ولا محاولات لتوفير الأرضية التأويلية للعلوم الإنسانية... إنه شخصية أصلية لوجود الحياة البشرية نفسها"[3]. ويرجع في تركيزه على الوجود إلى أستاذه "هيدجر" (Martin Heidgger)[*] مدعما بذلك فكرة التاريخية الدائمة للفهم حيث يعود كل منها إلى الفكر الوجودي[4] من خلال مفهوم "الرأي المسبق"؛ أي أن وجودنا في العالم يكون مع الرأي المسبق والافتراضات المسبقة التي تجعل الفهم ممكنا. وبهذا يذهب كل منهما إلى أنه لا يمكن وجود الفهم مرة واحدة وفي زمن مضبوط، بل هناك أسبقية لوجود غير مجسد لحكم ولرأي، فقبل التفسير هناك عملية تفسيرية ذاتية، قد تكون هذه الأخيرة مرتبطة بمعرفة تاريخية تتقارب مع ما

[1] أنظر:المرجع السابق، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال. تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،1992، ص56.

[*] فيلسوف ألماني معاصر، ولد عام 1889،مؤسس الفلسفة الوجودية.

[4] روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص56.

يسميه "جادامير" "النوازع والأهواء" التي تؤسس بدورها موقفا وجوديا[1]، دون أن يعيق هذا الموقف عملية الفهم يكون مؤيدا لفكرة تاريخية التأويل، حيث أنه يوجد دون افتراض مسبق لإدراك شيء مقدم لنا[2]. يتحالف هنا، "هيدجر" و"جادامير" على أنه لابد من الاعتراف بمفهوم "الرأي المسبق" كمعيار تاريخي للوجود. ويستثمر "ياوس" هذه الفكرة في مفهومه "للأفق" و"تغيير الأفق" و"المسافة الجمالية" التي تفصل بين هذا الرأي المسبق والحقيقة الكامنة في النص والتي يصل لها القارئ بعد التفسير والفهم. وعلى حد رأي "نصر حامد أبو زيد " فإن الإنسان يعيش في **تاريخية** **Historicalit** وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه، تماما كالماء الذي يعيش فيه السمك دون أن يدركه لأنه غير ظاهر له وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ من الأفق الراهن -أي الرأي المسبق الذي تملكه ذواتنا- الذي يعتبر التاريخ أحد مؤسساته الأصلية[3].

يبدو من خلال ما سبق أن فهم النصوص يقوم على اعتبار "الرأي المسبق" وغوص المتلقي المعاصر في الوعي التاريخي للماضي، ولا يهم إذا كان هناك اغتراب أو ألفة بين هذا الماضي والمتلقي بل كل ما يهم هوأن القارئ سيصل إلى وعي وبإدراك إلى التاريخ التأويلي للنص أو تاريخ التلقيات المتعاقبة للنص، مما ينير أمامه غموضا كبيرا يتخطاه من خلال الانتقال من أفق إلى آخر وتصحيح المفاهيم بالبناء والإسقاط مقلصا بذلك المسافة بينه وبين النص، وهذا ما يصطلح عليه "جادامير"[*] "بانصهار الآفاق"[4] **(Fusion of Horizons)**، وأخذه عنه "ياوس" فيما بعد وسماه "باندماج الآفاق".

إذن ويرى "جادامير" أنه لا يمكن حدوث عملية الفهم إلا بالوقوف على الآفاق التي بنتها هذه النصوص في فتراتها التاريخية التي مرت، كون النص يعيش في استمرارية تأويلية وليس له معنى ثابت -مثلما هو عند "ديلتي"- إذ هناك تاريخ من المعاني للنصوص هو تاريخ تلقياتها _كما

---

[1] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص41.

[2] روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص57.

[3] نصر حامد أبو زيد: إشكاليت القراءة وآليات التأويل، ص42.

[*] لقد عالج "جادامير" مفهوم الأفق قبل حديثه عن انصهار الآفاق على أنه له سياقه التاريخي في تاريخ الفكر الفلسفي الألماني وخاصة عند "هوسرل" و"هيدجر"، وعرفه بأنه: مساحة الرؤية التي تتضمن كل ما يمكن.أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية،ص.

[4] سامي إسماعيل: جمالية التلقي،ص84.

يرى ياوس_. وهو الجانب الذي لا بد أن نركز عليه في قراءتنا، فمن خلال التأويل يستطيع النص عبور المسافة التي تفصلنا عنه. وكخلاصة فان "الفهم هو وعي تاريخي يصبح واعيا بذاته "[1].

جعل السعي إلى البحث عن حقيقة الفهم "جادامير" يضحي بالمبدع، حاصرا العملية الإبداعية في المشاركة الحوارية بين "النص" كوسيط وشكل ثابت وبين "القارئ"، مدعما هذه العملية بإدراك الماضي وبالخبرة التاريخية، إلا أنه لا يمكننا -بأي حال من الأحوال- تغييب عنصر الثالوث الأساسي للعملية الإبداعية (المبدع والنص والقارئ).

ثانيا/ ظاهراتية التلقي:

مثلما كانت التأويلية مرجعا فلسفيا للقراءة التاريخية عند "يلوس"، فقد كانت الفلسفة الظاهراتية **La phenomenology**[*] حوضا معرفيا مهما نهلت منه نظرية القراءة وجماليات التلقي إلى حد كبير وأخذت عنه العديد من المفاهيم والإجراءات، وبخاصة المحاور التي اهتم بها "أيزر". فإذا كانت القراءة عند "ياوس" سليلة التأويلية فقد شكلت الظاهراتية أرضا خصبة لجهود التلقي عند "أيزر". ولن نتوسع في الحديث عن الظاهراتية لأنه لا يمكننا أن نستوفي هذا المجال الواسع كما لا يمكننا أن نتساءل: ما الظاهراتية كما فعل "ميرلوبونتي" **MERLAU PONTY** عام (1945)؛ الذي أكد بأننا سنواجه بقائمة طويلة لفلسفات عدة[**] تندرج تحت هذا الاسم، كما أننا في بحثنا هذا لا يهمنا إلا الجهود الظاهراتية المتعالقة مع نظرية التلقي عند "أيزر". ورائد هذه الظاهراتية هو"رومان انجاردن"**ROMAN INGARDEN** الذي يعتبر امتدادا لأستاذه "هوسرل" **EDMUND HUSSERL** فأين تجسدت جهود "انجاردن" في مجال التلقي.

1/ انجاردن وخبرة النص:

لنقف على جهود "انجاردن" الفلسفية لا بد أن نشير إلى خلاصة الاتجاه الفلسفي الذي ركز عليه "هوسرل" وأثر من خلاله في فكر "انجاردن"، الذي لم يبتعد عنه كثيرا رغم مخالفته له في

---

[1]) روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص59.

[*]) **La phenomenology**: رائدها "إدمون هوسرل"، وهي تبحث في ماهية الأشيا لا ظواهرها، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له، أوكما تظهر في خبرة الذات. وتوجد عدة أنواع من الظاهريات أوالظاهراتية: (الماهوية: تقوم على أساس الوصف الخالص، الترانسدنتالية، والتكوينية، رائدها هوسرل، الهيرمينوطيقية، رائدها هيدجر، الوجودية رائدها ميرلوبونتي وساتر). ويترجم المصطلح إلى "ظاهرية" و" ظاهريات" و" ظاهراتية، و"علم وصف الظواهر الشعورية ".أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص20-21.

[**]) الفلسفات سبق أن ذكرتها في التهميش السابق.

بعض الأفكار التي انفرد فيها بآراء جديدة ووجهات نظر خاصة به عدل فيها بعض المفاهيم الشائعة عند "هوسرل".

لقد قامت فلسفة "هوسرل" مناهضة لتجربة العلوم الطبيعية؛ لا ليؤسس فلسفة جديدة خاصة به، لكن أراد أن يضع أساسا جديدا يقوم على حقيقة الأشياء لا كوقائع جاهزة، بل يريد أن يبدأ من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء؛ أي من معنى أو ماهية الأشياء كما تبدو في خبرتنا(خبرة "الأنا") وبالتالي تمجد الظاهراتية الإنسان ولا تتجاهله كما يفعل العلم. فيريد "هوسرل" أن يداوي روح الانسان وليس بدنه كما يفعل العلم[1].

لقد ركز "هوسرل" على عنصر مهم جدا يرتبط مع جهود التأويليين، يتمثل في مشكلة "الرأي المسبق"،حيث رأى ضرورة التخلص من هذا الراسب التاريخي الخارج عن النص، وأكد على وجوب التعامل مع الأشياء كذوات فردية مستقلة دون ربطها بعناصر أخرى، إذ "يجعل من الفلسفة بحثا مستقلا بلا تصورات أو فروض مسبقة، وأن تقوم على المعطيات أو الأشياء ذاتها"[2]. وعمد "هوسرل" ممن خلال هذا التوجه إلى مضايقة "هيدجر" و"جادامير" الذين مجدا مفهوم "الرأي المسبق" والغوص في التاريخ، أين تتبلور الخبرة بالماضي وأثرها في تأويل النصوص والأشياء. ومن خلال هذا الصراع تبدولنا بوضوح جدلية الثنائية الفلسفية بين (التحرر من الفروض المسبقة **freedom from presuppositions**) والعودة إلى الأشياء" [3].

يقيم "هوسرل" قطيعة ابستيمولوجية، مع الماضي؛ حيث يضرب عرض الحائط "بالدور الهيرمينوطيقي"، مستثنيا من ذلك حقائق الماضي المنقحة والمحققة[4]، مركزا على الانطلاق من الخبرة المباشرة بهذه الحقائق لا الخبرة الحسية، متعارضا بذلك مع التجريبيين والظاهريين[*]، أما "رومان انجاردن" فقد استطاع أن ينحت مكانا مميزا له في خارطة الظاهراتية وفي علم الجمال المعاصر أيضا فاستمراره على نهج أستاذه "هوسرل" وجهوده في إقامة كيان ظاهراتي خاص به هما ما يميزه عن غيره من زملائه أمثال "هيدجر"، "سارتر"، "ميرلوبوني" و"دوفرين"، الذين لم يتوانوا هم أيضا في

[1] أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص18، وما بعدها لفهم الفينومينولوجياأكثر عند" هوسرل".

[2] أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص18، وما بعدها لفهم الفينومينولوجيا أكثر عند "هوسرل"

[3] **Philppetit on the idea of phenomenology** ، نقلا عن المرجع نفسه، ص25.

[4] التنقيح والتحقيق الذي يعنيه الظاهراتيون ليس العودة إلى الوقائع، لأن هذا ينافي مبدأهم، وليس من حيث الصدق والكذب، وإنما يستثنون من الماضي الظواهر التي لم يخضع موضوعها للتأمل الإنعكاسي، والتي لا تقبل موضوعاتها هذا التأمل.أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص25.

[*] ينظر التجريبيون ومنهم"هيوم" إلى الخبرة كونها الخبرة الحسية فقط، القابلة للوصف والتحليل وتعتمد على ما يظهر للحس من الظواهر. أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص20.

بذل الجهود في البحث الظاهراتي، إلا أنهم بعد استقلالهم عن أستاذهم "هوسر" حادوا إلى مشاريع** وأفكار خاصة بهم على عكس "انجاردن" الذي اهتم بالمشروع الظاهراتي في ذاته، محاولا تطويره وإكمال ما فيه من قصور ونقص. إنه كما وصفته تلميذته "تيمنيشكا" قائلة: " إن مشروع "انجاردن" الفلسفي -هو في وقت واحد- استمرار لخط التفكير الذي افتتح مساره "هوسرل" وثورة داخل نفس مبادئ هذه الفلسفة"[1]. فلقد أخلص "انجاردن" للمشروع الظاهراتي الأصلي*، لكنه عمد إلى اعتماد أسلوب جديد وكأنه يعيد الانطلاق مرة أخرى. وهذا ما سنلاحظه فيما يلي من خلال أهم الأفكار التي ناقشها والتي اختلف في الكثير منها مع آراء أستاذه "هوسرل"، فمنطقية "انجاردن" جعلته يحظى بمكانة متميزة في البحث الظاهراتي[2] وخاصة في مجال الجمالية (الأستطيقا).

لقد استحق "انجاردن" اسم "رائد الظاهراتية" لأنه كرس كل إنجازاته الفكرية لإثراء البحث الفلسفي الظاهراتي. ولهذا سنتعرف على تعالق "نظرية القراءة وجماليات التلقي" مع الظاهراتية من خلال أهم المفاهيم والإجراءات التي تطرق إليها "انجاردن".

عمل "انجاردن" على تطويع الأفكار الفلسفية وتوظيفها في المجال الفني الأدبي للتعامل مع الظاهرة الأدبية. ومن أهم مفاهيمه التي تعرض لها ("المتعالي"، "القصدية"، "مواقع اللاتحديد" "التعيين"، "الخبرة الذاتية"، "طبقات العمل الأدبي"). وقبل أن نقف عند هذه المفاهيم والقضايا التي شغلته، سنتعرف على قضية أخرى مهمة أخذت مساحة في مجال اهتمامه بالأستطيقا هي ثنائية (**المثالية/الواقعية**) وعلاقتها بالقصدية. لقد كانت نظرة "هوسرل"[3] المثالية **Transcendantalisme*** تعمل كمثير لانجاردن، فيرى "هوسرل": "أن العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصدية خالصة"[5]؛ تتأسس في أعماق الوعي بعد الارتداد من عالم المحسوسات، هذه

**) لقد اهتم الظاهراتيون بأفكار ومشاريع خاصة بهم، مثلا اهتم "هيدجر". بالظاهراتية التأويلية، أما سارتر: فركز على الفروض الأنطولوجية المسبقة التي أفسدت مشروعه الظاهراتي، وميرلوبونتي: انحصر مشروعه الظاهراتي في الإدراك الحسي، أما دوفرين: فتجاوز المشروع الظاهراتي إلى الأنطولوجيا. أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص317.

[1]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص317.

*) المشروع الأصلي هو تشييد الفلسفة.

[2]) لقد كان انجاردن سباقا في البحث الفينومينولوجي، كما أنه الوحيد الذي استمر في مواصلة المشروع الأصلي، ولقد اهتم بنظرية المعرفة وأهميتها في الفلسفة. كتب حول مشكلة المثالية الواقعية (1929)، وله في الأنطولوجيا كتاب "جدل حول وجود العالم"، وأقام دراسات حول القيم وماهيتها. أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ص317.

[3]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص312.

[4]) المثالية **Transcendantalisme**.

[5]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية،ص312.

القناعة عند "هوسرل" تطرح تساؤلا وإشكالا عند "انجاردن" يتمثل في: هل بنية الموضوعات القصدية الخالصة هي نفسها بنية الموضوعات الواقعية؟

لقد تناول "انجاردن" العمل الفني الأدبي كمثال للدراسة، فيرى أن هناك لبسا في هذه القناعة عند "هوسرل"، وبحث في أسلوب وجود المواضع القصدية الخالصة والمواضيع الواقعية بغية الوقوف على الاختلاف في الأسلوبين، وأثبت الاختلاف بين نمطي المواضيع ووصل – فعلا– إلى ذلك، حيث إن الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب في الوجود ينطبق على العمل الفني. فبنية العمل الفني تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد، وهو ما يسميه "انجاردن" بخاصية "التبعية في الوجود"[1]، في حين أن الموضوع الواقعي موجود فعلا كما لا يدخل القصد في هذا الوجود، وإنما تدخل أفعال الوعي في إدراك هذا الموضوع، إذ يتعالى عن أفعال الوعي ببنيته التي توجد دائما وهي تشغل حيزا، سواء كان مقصودا أم غير مقصود، كما أنه –أي الموضوع الواقعي– متعال عن المعنى الذي سقط عليه أثناء عملية القصد من طرف المدرك (المتلقي)، إنه مكتمل في ذاته وفي كل الأوقات. نستطيع –من هنا– ملاحظة لاحتمية العلاقة التي تربط بين الموضوع الواقعي والمعنى القصدي، وبالتالي لامحدودية المعاني القصدية التي بإمكان الموضوع الواقعي أن يحتملها. هذه الفكرة هي استثمرت فيما بعد عند "أيزر" في تشريع دور القراءة لاستكمال بناء العمل الفني الأدبي.

فعلى عكس "هوسرل" و"هيدجر" اللذين تعصبا لوجهة نظر ناقصة؛ حين خلص الأول إلى اختزال الوجود داخل قصدية الوعي من خلال مثاليته، وذهب "هيدجر" بوجوديته إلى اختزاله داخل قصدية الوجود، فقد باشر "انجاردن" مشروعه الظاهراتي على مستويين متلازمين (الوجودي **Ontological**، والموضوعي **Objective**) لبنى الأشياء والموجودات، والجانب القصدي الذاتي (**Subjective Intentionnel**).

وبالتالي أخرج "انجاردن" العمل الفني من هذا التقييم البنائي. فقد عزل العمل الفني بصورة واضحة عن كل مؤثر خارجي، وهو بذلك يتقارب مع اتجاه "النقد الجديد" الذي ثار ضد هذه الاتجاهات التي خرجت اهتماماتها عن النص ذاته[2]. لقد بحث "انجاردن" في البنية والأسلوب اللذين يحددان وجوده. مما جعل تركيزه على جوهر النص جعله يهيئ أرضية خصبة "للنقد الألماني

[1] المرجع السابق، ص326.
[2] روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص37.

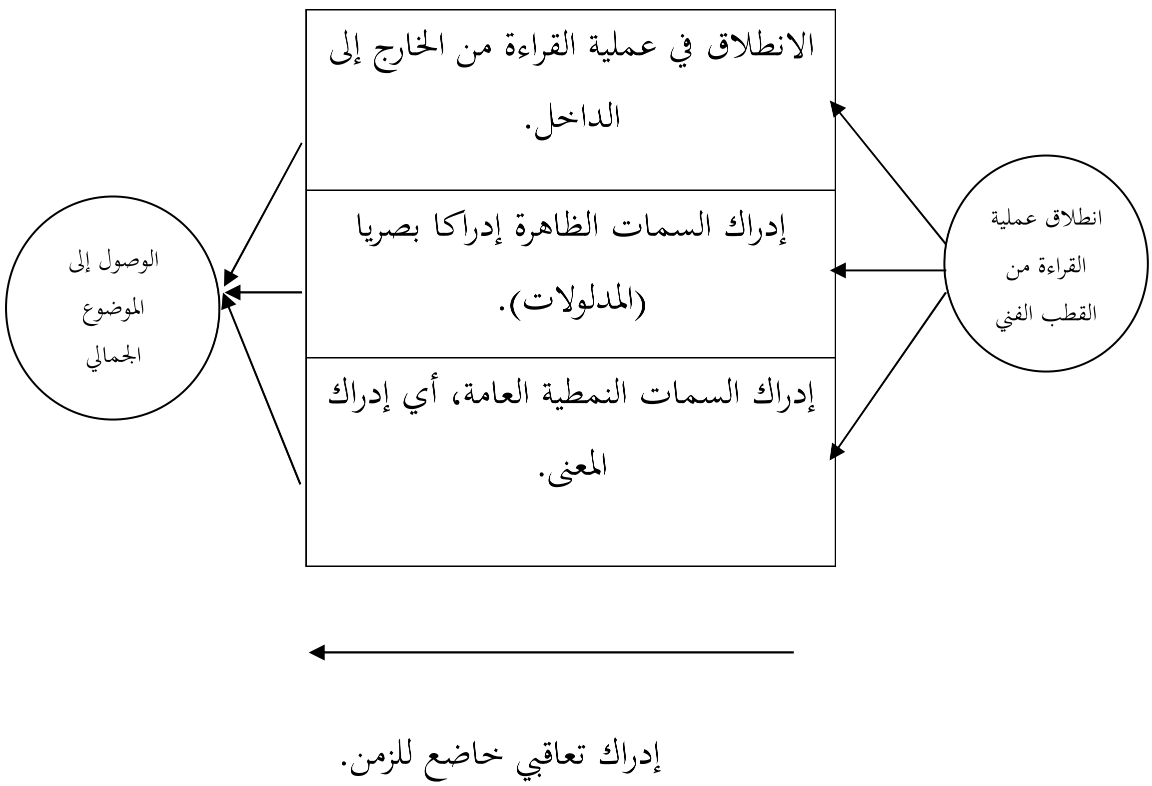
المعاصر" المتعلق بالقراءة والتلقي، وبخاصة تلقي النص والتفاعل القائم بينه وبين القارئ عندما جمع بين البنية الوجودية والبنية الإدراكية (القصدية) للنص، مما جعله يتقاطع مع وجهة نظر "أيزر" في التفاعل بين (النص والقارئ)، وتجسد ذلك من خلال المفاهيم المشتركة حينا والمتقاربة حينا آخر.

أما فيما يخص أول مفهوم: المتعالي "**Transendance**"، فيعتبر نواة مهيمنة في الفكر الظاهراتي وقد أخذه "انجاردن" عن "هوسرل" الذي يرى بأن "المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"[1]، بهذا لخص عملية إنتاج المعنى في عملية الفهم الفردي. في حين يعدل "انجاردن" هذا المفهوم محولا تطبيقه قي المجال الفلسفي إلى تطبيقه على العمل الأدبي وصار يعني عنده "أن المعنى الأدبي ينطوي باستمرار على بنيتين؛ الأولى ثابتة ويسميها **نمطية** وهي أساس الفهم والثانية متغيرة ويسميها **مادية** تشكل الأساس الأسلوبي"[2]. وقد ساعده هذا التقسيم الذي لجأ إليه على الاقتراب من الحصول على طرفين لعملية التفاعل، حيث إن المعنى عند "انجاردن" هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم، فهو لا يستثني البنية المادية للعمل الأدبي. وهنا نقف في لقاء واضح مع وجهة نظر "أيزر" في كون المعنى نتيجة تحاور بين البنية النصية الثابتة وافهم الذاتي للقارئ، أي أن المعنى يتعالى عن الشعور المحض والمادية الخالصة.

أما عن الإدراك، فقد مثل هذا المفهوم نقطة التقاء واضحة بين "انجاردن" و"أيزر" من خلال تحليل نشاط الخبرة الجمالية، التي يتأسس عليها فعل الفهم أثناء عملية تلقي العمل الفني الأدبي. فالخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي –حسب رأي انجاردن– تختلف عن الخبرات الجمالية بالفنون الأخرى وبخاصة التشكيلية، في حين تعد الخبرة الجمالية بالعمل المعماري هي الأكثر قربا منها، وذلك من حيث التأسيس الجزئي أو التدريجي للموضوع الجمالي، وذلك كون إدراكنا وفهمنا للعمل المعماري يتكون بشكل متعاقب؛ من الداخل إلى الخارج، فيحدث بشكل جزئي خاضع للمتتالية الزمنية فيستغرق الناظر للشكل المعماري وقتا زمنيا قد يطول وقد يقصر، منطلقا من العمل المعماري كجسم مادي للوصول إلى الموضوع الجمالي المعماري[3].

[1] سماح رافع: الفينولوجيا عند هوسرل، ص43، نقلا عن بشرى صالح: نظرية التلقي، مفاهيم وإجراءات، ص34.
[2] المرجع نفسه، ص35.
[3] أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص472. للتوسع في مفهوم الخبرة الجمالية أكثر.

يتجلى من خلال حديث "انجاردن" عن الإدراك الجمالي للعمل المعماري وعلاقته بالعمل الفني الأدبي تمييزه لقطبين هامين جدا في بناء المعنى النصي عند القارئ أو المتلقي؛ حيث يفرق بين (القطب الفني) أي المادي الذي ينطلق منه القارئ ويتميز بالثبات والتشابه بين كل القراء، وبين (القطب الجمالي) وهو الإنتاج الذي تنتهي إليه هذه الخبرة الجمالية ويكون نتيجة للنشاط القرائي للمتلقي، تمثل فيه ذاتية القارئ وقدراته الإدراكية وتأويلاته نسبة كبيرة جدا. وسأحاول توضيح هذا التقسيم في الشكل (أ):



الشكل (أ): ***يمثل عملية الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي انطلاقا من القطب الفني وصولا إلى القطب الجمالي***[1].

[1]-إعتمدت في رسم المخطط (06) على الشرح المفصل الذي ورد في كتاب: الخبرة الجمالية لسعيد توفيق، ص270 وما بعدها.

يبدو من خلال الشكل (أ) تركيز "انجاردن" على عامل الزمن الذي يميز الفنون الأدبية والموسيقية عن الفنون التشكيلية الأخرى، لا تخضع للزمن حيث يكون إدراكها خارجا عن إطار الزمن، بل هوإدراك مكاني داخل حيز معين؛ قد يكون إطار اللوحة المرسومة أو الجسم المنحوت فتدرك بصورة كلية متناسقة ومتجانسة، في حين يكون إدراكنا للقصيدة خاضعا للزمن ولمتتالية الكلمات الخطية، التي تتبعها متتالية الدوال ومن ثم المعاني.

رغم تركيز "انجاردن" على عامل الزمن كمميز الإدراك العمل الأدبي إلا أننا قد نتعرض على هذا التعميم، حيث أن إدراك الفنون التشكيلية هو الآخر يتدخل فيه عامل الزمن ولو بصورة غير مباشرة، أن اللوحة المرسومة تدرك كلية من النظرة الأولى، ثم يستدرك المتلقي ليبدأ في الإدراك الجزئي للخطوط والأشكال والألوان، فتأتي مرحلة الإدراك الجزئي والتدقيق من أجل استكمال بناء القطب الجمالي، وهذا لن يكون خارجا عن إطار الزمن طبعا.

كما يخضع "انجاردن" عملية الخبرة الجمالية للعمل الأدبي إلى شرط مميز آخر، كونها "ستنطوي على عنصر عقلاني خالص يتمثل في ذلك الفهم العقلي الخالص الذي تفتر منه وحدات المعنى في العمل الأدبي"[1]. هذا شرط التصورات أو التخطيطات أو ما يسمى بالمظاهر التخطيطية*، التي تتم على مستوى العقل. فهذه الإشارة إلى المظاهر التخطيطية وبالتالي العملية الذهنية التي يتم فيها استمال المعنى وبنائه تدفعنا إلى الإشارة إلى جدلية اهتم بها الدارسون كثيرا ألا وهي: هل القيمة الأدبية التي تصلنا معرفية أم وجدانية؟ أي هل الخبرة الجمالية خبرة بقيم معرفية أم بقيم وجدانية، وقد وصلت الكثير من الدراسات إلى أن الفن يكون معرفيا، لكن من يتعرف عليه هو المشاعر[2].

تختلف الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي عن غيرها من الخبرات من خلال عنصر الفهم التعقلي الذي يحضر أثناء وإدراك النص الأدبي، وذلك بعد الإدراك الحسي متمثلا في مرحلة الوقوف على المعاني التي تلعب دور الوسيط بين الإدراك الحسي والإدراك الحدسي، دون أن نتصور أن هذا الإدراك يتم بعيدا عن الشعور إذن الإدراك الحسي دائما يكون ملقحا بعمليات الذهن.

لقد بقي "انجاردن" يدقق في دراسة الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي وتميزها عن غيرها من الخبرات الجمالية، حتى ذهب إلى تقسيمها إلى أربعة أنواع، انطلاقا من الاتجاه الذي يمكن اتخاذه إزاء العمل الفني الأدبي من مباشرة هذا العمل وذلك على النحو التالي[3]:

1-خبرة جمالية بالعمل الفني الأدبي لدى القارئ وهي خبرة القارئ كما تحدث بالفعل داخل اتجاه جمالي.

2-خبرة لاجمالية بالعمل الفني الأدبي لدى القارئ، ويحدث عندما لا تعني بشروط الاتجاه الجمالي.

3-خبرة بحتية سابقة على المعرفة الجمالية بالعمل الفني أي النظر إلى العمل الفني بوصفه موضوعا لا متعينا.

4-خبرة بحتية تقوم على المعرفة بالتعيين الجمالي للعمل الفني الأدبي أي أن يتخذ القارئ الباحث اتجاها بحثيا.

---

[1]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص473.

*) "المظاهر التخطيطية" طبقة من الطبقات الأربع للعمل الأدبي، حسب رأي انجاردن، وسنتوقف عندها في الجزء الموالي من البحث.

[2]) **Literature the irrational** ، نقلا عن سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص474.

[3])هذا التقسيم لأنواع الخبرة الجمالية للعمل الفني الأدبي أدرجه سعيد توفيق في كتابه "الخبرة الجمالية"، ص478.

الملاحظ أن "انجاردن" يميز بين نوعين رئيسيين للخبرة بالعمل الأدبي إلى أدبية جمالية وأدبية لا جمالية، كونها متعلقة بالعمل الأدبي دائما، ولا تقوم إلا أثناء معالجة هذا النص.

لقد تعرض "انجاردن" أثناء تحليله لعملية الإدراك أي مفهوم يعتبر مهما جدا، خاصة عند أيزر فيما بعد، وهو مفهوم "مواقع اللاتحديد" **L'indétermination** ويسمى بالفجوات النصية* أو الفراغات، فملء هذه الفراغات هو ضرورة ملحة لإدراك العمل الفني، كونه موضوعا قصديا خالصا، وتابعا لغيره، أي أنه يعتمد على حدث الوعي الذي يتميز به سواء على الموضوعات الواقعية، أو عن الموضوعات المثالية[1].

إن هذه الطبيعية المميزة للعمل الفني باعتباره متعلقا بالوعي القصدي يزيد من أهمية الفراغات النصية أو الفجوات التي تمثل أهم منشط ومفعل للنشاط القرائي، ولقد أشار انجاردن لهذا المفهوم أثناء تميزه للأعمال الأدبية عن بعضها البعض "فالعمل الفني ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه، أي على مواضع اللاتحديد،انه ابداع تخطيطي"[2]. إذ يرى "انجاردن" أن هذه المواقع الفارغة أو غير المعينة هي ميزة خاصة بالعمل الأدبي، وذلك كون القارئ يكون أكثر حدية، فهذه الفراغات هي أعلى مستوى لاكتمال حرية القارئ في النص اذ أن كل ما هو معين ومحدد في النص يحد حرية القارئ في حين عندما يغيب التحديد، فان القارئ هو من يتوكل هذه السلطة، لتبرز فعاليته كطرف منتج في النص، لينتج الموضوع الجمالي من خلال تدخل القارئ على مستوى مناطق اللاتحديد، فيقوم بتعيين النص على حد تعبير "انجاردن" باعتبار أن النص يكون غير معين، وبتعيين فقط بعد تفاعله مع القارئ، أين يكتمل النص جماليا،من هنا أعطت فكرة "مواقع اللاتحديد" أهمية كبرى للقارئ، ولأثر حضوره في قراءة النص أثناء قيامه بتعيين النص **Concretization Process**، ويعني "انجاردن" بالتعيين تلك الأفعال والخبرات الواعية التي من خلالها يتم جلب العمل الفني إلى حالة تعيين أي اكتمال.

انطلاقا من هذه الفكرة يبدوأن "انجاردن" لا يرى في العمل الفني الأدبي، إلا بنية مخططة يظللها الغموض والنقص، من خلال الفراغات والفجوات التي يجب على القارئ استكمالها، مرتكزا على كون العمل الأدبي قصديا بحتا، فلا هو محدد ولا مستقل بذاته، بعيدا عن الواقعية

---

*) "الفجوات النصية"هذه التسمية استعملها "أيزر" في نظريته الخاصة بالقراءة.

1) فاضل ثامر: نظرية اللغة الأدبية، ص125.

2) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص346.

والمثالية المحضتين، إن هذا الغموض الذي تساهم فيه مواقع اللاتحديد بنسبة كبيرة يراه "انجاردن" على درجة كبيرة من الأهمية. فلا بد من بنائية الغموض هذه ولا يمكن أن يكون الهدف من القراءة مجرد تلوين إذ "يستحيل على أساس الموجود في العمل الأدبي، القول إن كان هدفا محددا أو حالة موضوعية لها إسهام محدد"[1].

إذن يفضل "انجاردن" في اكتمال العمل الفني الأدبي قبل القراءة، وإنما يحدث ذلك بعد النشاط الجمالي الذي يتم بقدرات القارئ،فيتحد هذا الجانب الجمالي الذاتي المتوقع على مستوى القارئ مع الجانب الثابت والذي يمثله البنية الثابتة للعمل الأدبي، لذا يرى "انجاردن" أن الأهداف في العمل الأدبي نظرا لكونها قصدية مشتتة من وحدات المعنى، فيجب أن نستبقي بضع درجات الغموض، إذن وجهة النظر الظاهراتية تستبعد وجود عمل أدبي ثابت ومكتمل ومعين نهائيا، فلابد من فجوات يتحرك على مستواها القارئ ويتفاعل من خلالها مع العمل الأدبي، من هنا أصبحت مواقع اللاتحديد أكبر فعالية للقراءة والتنشيط وتحفيظ هذه العملية القرائية، ويسمى "انجاردن" مبادرة القارئ لملء الفجوات والفراغات "بالتجسيم"، أي للنشاط الخيالي للقارئ، وبالتالي التجسيم هو عملية ذاتية وغير منتهية وغير محدودة، ومنه لا يمكننا أن نقف على تطابق تجسيمان ولو كان القارئ واحدا. انه تلك الخبرة من طرف القارئ بالعمل الفني الأدبيفي لحظة ما.

ويميز "انجاردن" بين نوعين من مواقع اللاتحديد "نوع يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال إسقاطات النص التي تطرح حشدا من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضع اللاتحديد، أما النوع الثاني فهو ذاك الذي يكون النص صامتا إزاءه، حيث لا يستنير النص إلى أية احتمالات أو إمكانات يمكن بها ملء وإكمال هذه المواضع"[2] ومن خلال هذا النوع الثاني نجد أن هناك مواقع وفروض يتم فيها النشاط التام للقارئ أين تمثل خبرة الفاعل الأساسي في ملء هذه المواقع لإدراك العمل الأدبي وبناء الموضوع الجمالي الذي يقابل العمل الفني.

يلعب إدراك القارئ للعمل الأدبي من خلال ملء فراغاته، دورا فعالا في بناء النص وخاصة على مستوى "الطبقات الأربع" للنص وكي نقف بتوسع على هذه العملية الإدراكية وهذا النشاط الإدراكي للقارئ سنحاول أن نتعرف على هذا المفهوم الذي تميز به "انجاردن" في معالجته الظاهراتية للخبرة الجمالية بالعمل الفني، فماذا تعني الطبقات الأربع عند "انجاردن"؟.

[1]) انجاردن: الإدراك، ص50. نقلا عن روبيرت سي هوليب: نظرية الإستقبال، ص39.

[2]) أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص427.

لقد افترض "انجاردن" بنية طبقية للعمل الأدبي تتكون من أربع طبقات قصد تفسير عملية إدراك واستقبال العمل الأدبي، ولقد اعتبر نموذج الطبقات "انجاردن" الأكثر تأثيرا في النقد الألماني وتفسيره التفاعل الأدبي بين القارئ والعمل الأدبي، حيث يقسم العمل الأدبي إلى أربع طبقات افتراضية تتعالق كل واحدة مع الأخرى حيث يؤكد على الوحدة العضوية للنص رغم هذا البناء الطبقي فالطبقة بدورها يجب أن تتناغم"[1]، وتتصل مع الطبقات الأخرى وتتحد معها من أجل بناء معنى النص، أين يكون القارئ عنصرا هاما في تفعيل هذه الطبقات[*] ودورها في إدراك العمل الأدبي تتمثل هذه الطبقات في:

أ-طبقة الصياغات الصوتية.

ب-طبقة وحدات المعنى.

ج-طبقة الموضوعات المتمثلة.

د-طبقة المظاهر التخطيطية.

ويؤكد "انجاردن" على الترابط الوثيق بينها، وإضفاء كل واحد منها إلى الأخرى مؤسسته بما بعدها، ومكملة لما قبلها، مؤكدا كذلك على أهمية طبقة وحدات المعنى، التي يراها "انجاردن" مركزية في بنية العمل الأدبي، فترتبط كل الطبقات ارتباطا وثيقا بها.

أ- **طبقة الصياغات الصوتية:** يركز "انجاردن" في هذه الطبقة على البناء اللغوي حيث يرى أن العمل الأدبي عبارة عن صياغات لغوية مؤلفة من (كلمات جمل سياقات)، وتلعب هذه الطبقات من خلال صياغاتها الصوتية وعلاقتها بالمعنى دورا مهما في عملية الإدراك. فطبقة الإدراك هي أول ما يواجه القارئ أثناء قراءته للعمل الأدبي، ونستطيع أن نسميها بمرحلة الإدراك الحسي، حيث يكون فيها لحاستي البصر والسمع دورا كبيرا، من خلال الصورة الدال السمعي والدال المكتوب (الكناية المطبوعة)، ففي هذه الطبقة يدرك القارئ متتالية الكلمات كما يدرك معانيها القريبة المحدودة (المدلولات) إذ لكل كلمة معنى محدد بشكل ما (المدلول) ينتقل من خلاله القارئ إلى الموضوع المقصود.

يفرد "انجاردن" في هذه الطبقة الجانب الصوتي للكلمة باهتمام خاص؛ إذ يميز بين نوعين من الكلمات تمييزا قد نجده معقولا إلى حد بعيد فهناك فئة الكلمات المعيشة **Living Words**، إذ

[1]) روبيرت سي هوليب: نظرية الإستقبال، ص43.

[*]) للتوسع أكثر في (ماذا تعني الطبقات الأربع) أنظر، سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص417. وما بعدها.

تتجاوز هذه الأخيرة المعنى المقصود لتظهر خبرات المتحدث. يقابل هذه الفئة الكلمات الميتة **Lifeless Words** وهي تلك التي تحمل المعاني محددة وواضحة تحد من وظيفتها، أما الكلمات المعيشة فهي على درجة عالية من الأهمية في العمل الفني الأدبي، من خلال الدلالة الجمالية التي قد تظفيها هذه الكلمات على العمل الأدبي، ويدخل في ذلك الظواهر الصوتية المتعددة (الوزن، الإيقاع، القافية)، وتشكل طبقة الصياغات الصوتية ما يشبه القشرة بالنسبة للطبقات الأخرى، وهي متعالقة بصورة مباشرة مع المعاني حيث ترتبط المعاني ما هويا بأصوات الكلمات. فمن الضرورة أن الأصوات تقصد معاني محددة، كما أن وجود المعاني يفترض وجود صوتيات الكلمات كتعبير خارجي عنها.

نظرا للمظهر الصوتي للكلمات فإن الكلمة تتخذ صفتها التعبيرية من خلال طريقة نطقها والتي تتميز بدلالات حسب نبرة الصوت، شجونه قبحه، ارتفاعه، انخفاضه. ويطلق عليها "انجاردن" الأصوات العيانية[1]، ولها تأثير كبير في بناء القيمة الجمالية للعمل الأدبي، من خلال تأثيرها على الطبقات. ونلحظ هذا التأثير بصورة خاصة في الأعمال الشعرية أين يكون للإلقاء تأثير واضح في استحسان أو الاستهجان القصيدة من طرف المستمع، وخاصة في النص الشعري المعاصر؛ حيث تغييب بعض قواعد القراءة العروضية الخليلية، ويتحمل القارئ مسؤولية القراءة الشعرية مما يوضح أكثر أهمية الصياغات الصوتية المنطوقة وخاصة في التلقي الأدبي للنصوص المنطوقة، أين تكتسب الكلمة معاني أخرى غير المعنى القصدي البسيط.

نلاحظ أن هناك ارتباط وثيق بين طبقة الصياغات الصوتية وطبقة وحدات المعنى، إذ وجود إحداهما مرتبط بالأخرى، لذا يرى "انجاردن": "أن إدراك صوت كلمة هو إتمام فعل قصدي يكون فيه معنى ما مقصودا، يبدأ في أداء وظيفته باعتباره يقصد موضوعا محددا"[2]. ولهذا سنتعرف على ماذا يحدث في الطبقة الموالية (طبقة وحدات المعنى).

ب- **طبقة وحدات المعنى**: يهتم "انجاردن" بهذه الطبقة بصورة مميزة، معتبرا إياها مركزية وأساسية بالنسبة لبقية الطبقات الأخرى، وبالنسبة للنشاط الإدراكي بصورة خاصة من خلال كتابة "العمل الفني الأدبي"، ويذهب إلى اعتبارها شرطا في وجود العمل الأدبي. وبغية تقويض

[1]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص436.

[2]) المرجع نفسه، ص415.

وجهة نظر "هوسرل"* إلى تقسيم هذه الطبقة إلى وحدات المعنى الخاص بالكلمة والوحدات العليا للمعنى الخاص بالجملة والجمل المركبة، حيث تتعدل معاني الكلمات عندما ترتبط في سياق جملة جديدة والأمر نفسه يحدث مع معاني الجمل عندما ترتبط في سياق جديد فيتبلور عندنا كل جديد.

تمتد هذه المعاني العليا المرتبطة بالجمل والسياقات تحدد وتؤسس قواعد الجمل المنفردة من خلال تحديد الغاية والهدف الكلي الذي تتجه إليه الجمل المنفردة والكلمات، وكما أشرنا -أيضا- أن هذه الكلمات والجمل تؤسس وتحدد هذا الكل من حيث أنها يجب أن تقرأ بدقة في تسلسلها وتتابعها للوصول إلى الهدف الكلي للموضوع الجمالي. من خلال هذه العلاقة المتبادلة بين الجزء والكل نلحظ التقارب والامتداد للظاهرة التأويلية عند "جادامير"، وكذلك الدائرة التأويلية "لشلايرماخر" إلا أن استعمال "انجاردن" لهذه العلاقة يبتعد عن التأويل، ليؤكد عن الترابط الوثيق بين طبقتي المعاني -حسب تقسيم انجاردن- حيث إن أهم ما يذهب إليه "انجاردن" هو أن المعاني لا تكون مثالية وإنما التصورات هي التي تكون مثالية، حيث إن "الكلمة الواحدة ذات المعنى الواحد يمكن أن تستخدم في مواقف مختلفة، وبطرق مختلفة، مما يؤدي إلى دلالات متعددة"[1] ويرجع "انجاردن" هذا إلى وجود معان متعددة تنتمي إلى التصور المثالي الواحد للموضوع نفسه. ومن هنا فإن التصور المثالي قد يأخذ مظاهر عديدة، والمعاني ما هي إلا تعيينات لهذه المظاهر، وبالتالي دور المتلقي هو تحقيق هذه التعيينات من خلال إعطاء قراءة معينة تمثل جزءا من هذا التصور المثالي، وهذا ما يجعل "انجاردن" يؤكد على لا مثالية المعنى عكس ما ذهب إليه أستاذه "هوسرل".

كما يؤكد هذا التعالي عن المثالية من خلال المدلولات التي تكتسبها الكلمة من خلال تموقعها في الجملة المتعددة فتطرأ على المعنى متغيرات وتعديلات من جملة إلى جملة ومن سياق لآخر. إذن الكلمة تتخذ معنا معينا من خلال فعل قصدي واهب لمعنى لا مثالي، تصدره الذات القارئة، غير أنه غير واقعي لارتباطه بهدف الذات، ويذهب "انجاردن" في تحليله لطبقة وحدات المعنى إلى فكرة مهمة جدا، حيث يرى أن "الدلالة القصدية باعتبارها متأصلة في الجملة... لا

*) تتلخص وجهة نظر "هوسرل" في "النظرة المثالية للمعنى".

[1]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص416.

تكون جزءا من الأفعال الواعية القصدية التي فيها يتم تعيين هذه الدلالة"[1]، ولذلك فإن المعنى يعتمد على أفعال الوعي، إلا أنه من الأكيد لأن هذا المعنى لا يتلاشى باختفاء فعل القصد الفردي، فنفس المعنى يمكن تعيينه مرارا في أفعال واعية جديدة، ومن هنا يخلص انجاردن إلى أن المعنى ليس جزءا من أفعالنا النفسية*، ويتعالى المعنى عند "انجاردن" عن –المثالية والواقعية والسيكولوجية– وهذا التحليل الدقيق لطبقة وحدات المعنى يعتبر في صميم أفكار "أيزر" التي وظفها في نظريته للتلقي وخاصة لامثالية المعنى ولانفسيته. وهو ما سنراه في الفصل الخاص بنظرية القراءة وجماليات التلقي.

بما أن المعاني تقود القارئ للوصول إلى الموضوعات المتمثلة في النص فإن طبقة وحدات المعنى تحيلنا هي الأخرى إلى ما يصفه "انجاردن" بالطبقة الثالثة أو (طبقة الموضوعات المتمثلة). فماذا تعني؟

ج– **طبقة الموضوعات المتمثلة:** من خلال هذه الطبقة نتعمق أكثر في بنية العمل الأدبي من أجل فهما، حيث تمثل كل ما يمكن إسقاطه من خلال وحدات المعنى، من أشخاص وأحداث وأفعال وأنشطة ومشاعر...إلخ . وهو ما يسميه "انجاردن" بالعالم المتمثل[2] الخاص بالعمل الأدبي، ويذهب إلى أن هذه الموضوعات ليست من العالم الواقعي الذي نعيشه، أي لا وجود لها خارج العمل الأدبي فهو"واقع متمثل". وتتميز هذه الموضوعات بالطابع الواقعي كونها تضاهي العالم الواقعي، هذا ما جعل "انجاردن" يفترض "مكانا واقعيا متمثلا" غير المكان الواقعي الحقيقي. فيرى بأن هذه الموضوعات المتمثلة متعالية عن فعل التخيل كونها قصدية محضة مما جعل انجاردن يستبعد أثر القارئ في هذه الطبقة عكس المؤلف الذي يلعب دورا تأسيسيا فهذه الموضوعات المتمثلة تكون ناتجة عن فعل قصدي واعي من طرف المؤلف من (أشخاص وأحداث، ومشاعر)، تتمثل هذه المواضيع في زمان خاص بها يسميه "إنجاردن" "بالزمان الموضوعي". وتشكل "مواقع اللاتحديد" جزءا هاما في هذه الطبقة، حيث تعتبر الخاصية المميزة لموضوعات هذه الطبقة عن الموضوعات الواقعية التي تعتبر محددة ومكتملة، أما الموضوعات المتمثلة فهي غير محددة بشكل تام، نتيجة عدم تحديد الكثير من خصائصها، ولذا نقدم بوصفها صياغات تخطيطية، فمثلا لو

*) أقصد بالأفعال النفسية، الأفعال والتعيينات الصادرة عن حالة شعورية ذاتية.

[1]) المرجع نفسه، ص ن.

[2]) المرجع السابق، ص422.

ذكر المؤلف شخصية ما باسم "محمد" فإن القارئ سيجد نفسه أمام اختيارات عديدة وغموض كبير وتساؤلات كثيرة، منها مثلا (هل هذا الرجل شاب، طفل أم شيخ؟ هل هو طويل، قصير، ضخم أم صغير؟ هل هو عربي، فرنسي، سوري...؟ هل هو متزوج أعزب؟..) إلى غير ذلك من المواصفات التي يحتاجها القارئ لتحديد هوية هذا الشخص بدقة، لذا يرى "انجاردن" بأن هذه الموضوعات المتمثلة تحتاج دائما إلى ملء وإتمام من أجل إزالة الغموض وبالتالي تعيين النص. ونخلص مع "انجاردن" إلى نتيجة أن العمل الأدبي يحتوي على طبقة رابعة لتكتمل طبقة الموضوعات المتمثلة وتحتويها هي طبقة المظاهر التخطيطية -كما يسميها انجاردن-.

د- **طبقة المظاهر التخطيطية**: هذه الطبقة هي أشبه بالهيكل الذي يقوم عليه الجسم الخارجي وهي بدورها غر منفصلة عن الطبقات الأخرى إذ تتأصل في طبقة الموضوعات المتمثلة الناتجة عن وحدات المعنى مما يجعلها متعالية عن خبرات الذات الفردية، إلا أن تحققها-المظاهر التخطيطية- يتم على مستوى الذات الفردية التي تقوم بتعيينه.

إذن فتعيين هذه المظاهر التخطيطية متعدد، يختلف من قارئ لآخر حسب خبرة هذا القارئ. من هنا يؤكد "انجاردن" على أن "تخطيطات المظاهر المحددة مسبقا تبقى دائما مستقلة عن تلك التفاصيل والعناصر التي بها تملأ، والتي تكون راجعة لخبرات الأفراد التي تتفاوت فيما بينها"[1]؛ فمثلا عندما تقرأ رواية تدور أحداثها في مدينة ما، فإن ما يتخيله القارئ من شوارع وممرات، وأماكن وطرق، كل هذا يقابل ما يسميه "انجاردن" بالمظاهر التخطيطية في الرواية التي تكون غير قصدية وغير معينة، فتكون في هذه الطبقة من عمليات معقدة حيث يمر فعل الفهم بمراحل كثيرة[2]. فيكتشف القارئ قصد معنى الكلمة في لغتها الأصلية، إلا أنه يجب أن يُدرك أن هذا المعنى سوف يخضع لتغيرات وتعديلات بانتظامه في جمل وسياقات جديدة، مما يجعل الكلمة تحمل معاني أخرى، تقوم بها وظائف خاصة بالتركيب اللغوي، تكون محددة بواسطة البنية السيمانطيقية، لذا فإن القارئ عليه أن يكتشف قصد المعنى داخل السياق وليس بمعزل عنه، ويشير "انجاردن" إلى خاصية أخرى من خصائص فعل الفهم وهي أن هذا الإدراك لقصدية المعنى يكون لا واعيا باعتبار اللغة المقروءة هي لغة المرء العادية ولذا فإن عملية فهم نص العمل الأدبي تكون بتسلسل، نظرا لأن هذا العمل عبارة عن تسلسل من الجمل، وكل جملة تفهم بتواصلها مع ما يقابلها وما بعدها،

[1]) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص428.

[2]) للتوسع أكثر في معرفة عملية الفهم، أنظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص439.

مما يجعلنا ندرك أن عملية الفهم لا تكون مرة واحدة ونهائية وإنما تتم عملية تعيين النص من خلال بناء المعاني وإسقاطها، حيث يتمثل معنى الجملة في الذهن، لكنه لن يبقى ثابتا بقراءة الجملة التالية بعدها، لذا يرى "انجاردن" بأنه لابد من قراءة متمهلة وحذرة حتى يتمكن القارئ من تجنب الغموض في علاقات الجمل. يعرف هذا الاستدراك لمعاني الكلمات ثم الجمل ثم السياقات من أجل بناء معنى جديد يعرف بعملية المعنى، وهو ما استثمره "أيزر" فيما بعد في شرحه وتفسيره للتفاعل بين النص والقارئ، وإنتاج معنى النص.

أما "انجاردن" فيرى بأن مجرد الفهم السديد لوحدات المعنى ليس كافيا لفهم العمل الأدبي وإنما لابد أن يتجاوزه المرء إلى عملية إسقاط قصدي للموضوعات القصدية التي نستنتجها من طبقة الوحدات السيمانطيقية وهذا كي يحدث ما يسميه "بالفهم الفعال"[1]، الذي يتجاوز مجرد التلقي والاستقبال للمعنى إلى "فهم فاعلية" المعنى أين ينتقل القارئ من مرحلة الخبرة بالعمل الأدبي إلى التواصل مع العمل "فالقارئ الحقيقي هو الذي لا يقف عند فهمه المعاني المتضخمة داخل النص، بل هو الذي يحاول أن يعايش النص بوقائعه وأحداثه"[2]. ويسميها "انجاردن" بالقراءة الإيجابية (**Active Reading**) مقابل القراءة السلبية (**Pessive Reading**)، حيث يقول: "وبالطبع فإن كل قراءة تعد نشاطا يضطلع به القارئ بطريق واعية وليست مجرد خبرة أو استقبال لشيء ما"[3].

إن عملية معرفة المعنى لا تفيد القارئ بشيء ما لم يرتق إلى استعاب هذه المعاني حتى يتمكن من الوصول إلى الموضوعات المتمثلة، فالقارئ الإيجابي لا يكتفي بمعرفة المعاني وإنما يسعى للاقتراب والتعرف على عالم العمل الفني الأبي.وبالتالي يسهم ويشارك في بنائه وإبداعه، هذا العالم هو ما عرفناه بطبقة الموضوعات المتمثلة، فتكون وظيفة القارئ هي تعيين هذه الموضوعات وتجسيدها حيث أنها تكون غير محددة ومليئة بمواضع اللاتحديد، مما ينشط الفعل الإدراكي لدى القارئ، خاصة حول الأشخاص والأحداث والأحوال المحيطة بهم والمكان والزمان المتعلق بهم أيضا ولذلك لابد للقارئ أن يملأ هذه الفجوات، من خلال نشاط إبداعي قد يتساوى أو دور المؤلف، وكل هذا يوضح أهمية* مواقع اللاتحديد في العمل الفني الأدبي وفي إنتاج الموضوع الجمالي إن مواضع اللاتحديد هي خاصية مميزة للفعل القصدي للمؤلف، أما تعيين هذه المواقع فهو سمة مميزة لخبرة

[1] سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص442.

[2] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص31.

[3] انجاردن **The cognition of the literary work of art. p37.38** نقلا عن المرجع نفسه ص442.

* نشير إلى أن هذه المواقع رغم عدم قدرة المؤلف على تحديدها، إلا أنها مهمة جدا للعمل الأدبي ومطلوبة ومميزة له.

القارئ، ولذلك فكلما كان تعيين القارئ صادقا وأمينا كلما كان إدراك الموضوع الجمالي صائبا، إلا أن تعيين الموضوعات المتمثلة يكون متزامنا مع ما تكلمنا عنه سابقا من مظاهر تخطيطية حيث أن تعيين هذه المظاهر وتحققها يتمم الموضوعات المتمثلة ويضبطها أكثر فمن خلال المظاهر العيانية التي يصخرها القارئ لملء المظاهر التخطيطية معتمدا على خبراته، تتحول الموضوعات المتمثلة إلى موضوعات عيانية وكأنها مدركة حسيا لكنها في الحقيقة هي شبه مدركة لأنها أصبحت عيانية لكن في خيال القارئ فقط ولم تتجسد في الواقع ولن تتجسد أيضا. لكنها من خلال طابعها الواقعي الذي تظهر به تضيف فيما جمالية على العمل الفني الأدبي مما يشد القارئ أكثر ويؤثر فيه ويجلب انتباهه وتواصله مع العمل إلا أنه علينا أن نشير إلى نقطة مهمة جدا وهي أن عملية التعيين التي يقوم بها القارئ بقدر ما نعتمد على خبراته ومهاراته الإبداعية، بقدر ما تبقى مرتبطة بالفعل القصدي الإبداعي للمؤلف، من خلال البنية اللغوية التي ينطلق منها القارئ، ومن خلال البنية السيمانطيقية التي تفرض نفسها على القارئ موجهة ومحددة مجال النشاط الإدراكي للقارئ. حتى يتوصل إلى فهم نص العمل الفني الأدبي، وبناء الموضوع الجمالي الذي هو هدف القارئ –حسب رأي انجاردن–.

إذن لقد حاول "انجاردن" تفسير بنية العمل الفني الأدبي من خلال الطبقات الأربع التي افترضها، كما عمل على شرح الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي من خلال التتبع الدقيق لكل ما يحدث في هذه الطبقات من عمليات معقدة تتركز أحيانا في خبرة القارئ وأحيانا أخرى في التفاعل بين هذه الخبرة وخبرة المؤلف، وبنيات العمل الفني الأدبي.

إذن فرغم تكون العمل الأدبي من طبقات لا متجانسة إلا أنها متآلفة من خلال تأثيرها في بعضها البعض، قد تتفاوت أهمية هذه الطبقات إلا أنها لا تنعدم، في حين تشكل عملية التعينات الضمان الأساسي لحياة هذا العمل الفني الأدبي، بدونها لا يمكنه أن يوجد.

نستطيع من خلال عرض هذا الإمداد المتجذر لـ"نظرية القراءة وجمالية التلقي" الوصول إلى أن هذه النظرية لم تكن وليدة جهود نقاد معاصرين كما أنها لم تكن وليدة نزوة التغيير واللاثبات وحب التجديد، وإنما هي نتيجة حتمية لاهتمامات فلسفية وفكرية كبيرة وجادة، آثرت التمركز في مستوى العمل الفني الأدبي، هذا الأخير الذي ظل سرا يستفز كل القدرات النقدية والفكرية للدارسين والنقاد والباحثين.

الفصل الثاني

التلقي في ضوء مناهج مابعد البنيوية:

تمهيد.

1/ المنهج السيميائي.

2/ المنهج التفكيكي.

3/ نقد استجابة القارئ.

4/ نظرية القراءة وجماليات التلقي –مفاهيمها وإجراءاتها–

أ– ياوس وتجديد تاريخ الأدب.

1/ **تغيير النماذج وتجديد تاريخ الأدب.**

2/ **أفق الانتظار وفهم الأدب.**

3/ **المسافة الجمالية وفنية النص.**

4/ **المتعة الجمالية.**

ب– فولفغانغ أيزر: النصية واستجابة القارئ.

1/ **بين التلقي والواقع.**

2/ **الواقع الجمالي وإنتاج المعنى.**

3/ **القارئ الضمني.**

4/ **التفاعل بين النص والقارئ (البنيات النصية، مواقع اللاتحديد، استيعاب النص).**

5/ **وجهة النظر الجوالة.**

تمهيد:

ظهرت نظرية القراءة وجماليات التلقي متزامنة مع مجموعة مناهج نقدية كثيرة ومتعددة ركز معظمها على " تتبع التقلب، الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى"[1]، فكان ودواله هم هذه الاتجاهات النقدية، حيث تنطلق من الدوال للوصول إلى المعنى، باحثة عنه من خلال التشابك والنسيج النصي، حيث يعتبر النص رسالة مكتفية بذاتها تنطلق من ذاتها لتنكفئ على ذاتها دون تجاوز محيطها، فتأخذ اللغة سلطة الموقف، انطلاقا من لسانيات "دي سوسير" *(**F. De Saussure**)، حيث يرى أن «اللغة هي الجانب النسقي الذي يعمل بوصفه أساسا للكلام والحالات الفردية للنطق والكتابة»[2]، فكان هناك انتقال نوعي واضح على مستوى اهتمام النقد من السياق الخارجي إلى السياق الداخلي.

لقد عرف النص الأدبي دراسات نقدية كثيرة ومتعاقبة، حاولت أن تدرس النص، هذا الكائن الغامض الذي كلما اكتشفناه زاد غرابة وغموضا، إلا أنها كانت تقف في حيرة وذهول يترجمان قصورها وعدم قدرتها على إكتناهه، فمثل "النقد الماركسي" و"النقد التاريخي" المناهج التي اهتمت بالظروف المحيطة بالنص وبمؤلفه فركزت على المجتمع، ومثل "النقد الاجتماعى"، و"التحليل النفسي" الاتجاهات الذاتية؛ التي رسخت دور المؤلف وسيطرته على العملية الإبداعية، في حين ظهرت المناهج النصية التي تصب اهتمامها كله على النص، باعتباره بنية مغلقة مكتفية بذاتها وبمستوياتها المختلفة ومنها: (النقد الجديد، الشكلانية النبوية)* ثم السيميائية وتلتها

---

[1]) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط1، النادي الثقافي بجدة، السعودية، 1994، ص09.

*) Ferdinand De Soussure (1857 – 1913) من أصل "سويسري" درس السنسكريتية، وأعد أطروحة الدكتوراه حول (اللغة السنسكريتية)، ونشر بحثا حول الأنظمة الأولية للحركات في اللغة الهندأوربية. ويعتبر ثورة على البينة الفيلولوجية، التي تعتمد على الوصف الصوتي، وهي تعتمد على العلاقات الوظيفية الموجودة بين عناصر النظام المدروس، استقر في باريس فيما بين(1880–1991) يدرس النحو المقارن، عاد إلى جونيف حيث درس هناك حتى وفاته، ظهر كتابه « دروس في الألسنة العامة »1946 حيث يعد هذا الكتاب منطلقا للبنيوية والسيميائية في العصر الحديث، أنظر، سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي، ص118.

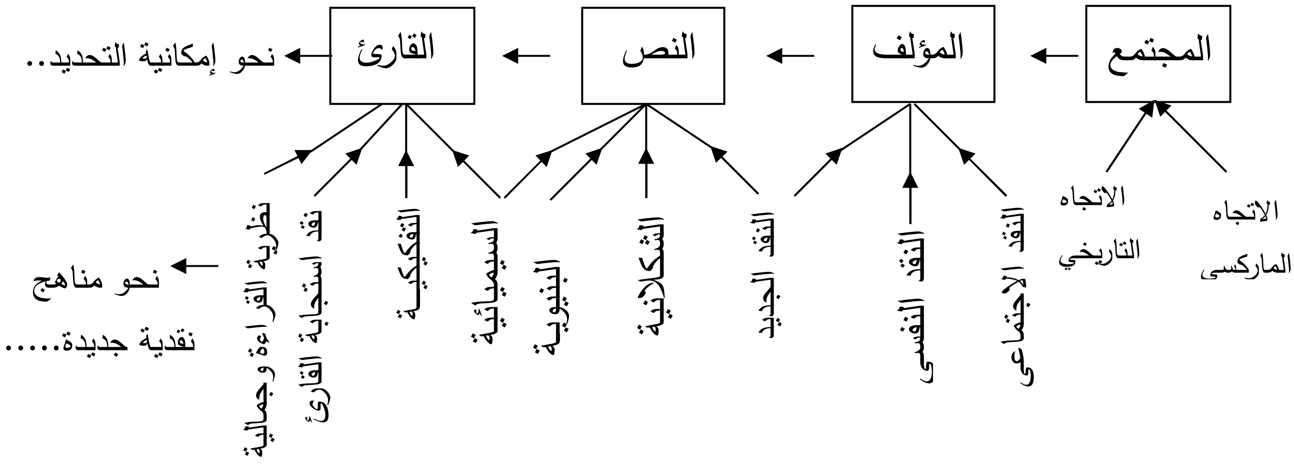
[2]) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 11.

*)– النقد الجديد new critiquesme تيار نقدي ظهر بالولايات المتحدة الأمريكية (1941) من رواده: بروكس BROKS، تبيت TITE، رانسوم J–RANSOM وهو من المناهج النصية، يفصل العمل الأدبي عن مصادره وخلفياته وتاريخه، يدعو إلى نظرية عضوية للشعر بدل ثنائية (الشكل و المادة).

- الشكلانية: Formalisem: مدراسة نقدية بروسيا (1915-1916) ظهرت كرد فعل على الذاتية والرمزية، أهم روادها ايخنباوم (1880-1959)، تينيانوف (1894-1943) جاكوسبون (1895-1983)، شكلوفسكي (1893-1984). تمظهرت في بداياتها من خلال حلقة موسكو اللسانية MLK (1914-1915) وجمعية الدراسات اللغوية الشعرية Opoiaz (1917). أنظر، مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانين الروس–. تر: إبراهيم الخطيب. في معرفة النص يمنى العيد.

البنيوية: Struectiralisme: هي منهج فلسفي وفكري ونقدي، ونظرية للمعرفة تتميز بالحرص الشديد على فكرة جوهرية مؤداها: أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها البعض على أساس العناصر المكونة لها في ضوء نظام منطقي مركب. وفي النقد تعني محاولة التوحيد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه باعتبار ه نسقا يتألف من جملة من عناصر لغوية وشكلية. أنظر، سمير سعيد حجازي: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص262.

التفكيكية...كل هذه المناهج واتجاهات أخرى طمحت إلى دراسة النص الأدبي وتحليله بغية الوصول إلى إعطاء قراءات وافية له، فتمايزت طرق وأساليب التعامل معه، كما تمايزت آليات هذه المناهج النقدية ومفاهيمها وإجراءاتها، وسأحاول تلخيص ذلك في المخطط (08)



المخطط (07): تطورات الحركة النقدية

تمحور كل منهج من المناهج النقدية الموضحة في الشكل حول عنصر من عناصر العملية الإبداعية التي يوضحها المخطط (07)، فالاتجاه الماركسي والاتجاه التاريخي ركزا على المجتمع والظروف المحيطة به، وما يؤثر على المؤلف من سياقات مختلفة في حين ركز كل من النقد الإجتماعي والنقد النفسي على صاحب العمل الأدبي، من خلال الظروف المؤثرة فيه وتجاربه الشخصية، فأخضعها النص لهذه المؤثرات فاعتبرت المؤلف متحكما في النص ومعانيه، وأنه أساس الأدبية، وهو ما حاولت الرومانسية والتاريخية الوضعية ترسيخه من خلال المعاني وحصر الواقع في مبادئ وتخيلات مزعومة، منطلقين من واقع مبدع هذا النص، كما يقول "عبد الله القدامى": "لقد مر على الأدباء زمن طال أمره كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل، ويركزون فيها على (المرسل)؛ فيدرسون سيرته وسيرة عصره ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلوا النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها"[1].

لقد أجهد هذا الإرغام للنص الأدبي والتضييق المفروض عليه، من خلال سيطرة السياقات الخارجة فيه والمبدع، النص الأدبي وأثقل كاهل النقاد الذين وجدوا أنفسهم قد تحولوا إلى كتاب سيرة ومترجمي أعلام. فخرج النقاد عن الهدف الجمالي للعملية النقدية الأدبية وقوَّلوا النص ما لم يقل، فأُسْكِتَ النص لتنطق في مكانه أطراف وفواعل أخرى تختلف عنه، فأصبح الناقد والقارئ عامة مؤهلا لأن يسمى لكل جرأة "مؤرخ يستطيع أن ينتج حوارا مع النص دون أن يستحضر قصد المؤلف وسلطته كعامل مراقب ومتحكم في قراءة النص"[2].

وعلى أنقاض هذه المناهج، ظهرت اتجاهات نقدية جديدة قضت على دكتاتورية المؤلف، وسلبت منه السلطة لتمنحها للنص، فتوجهت أقلام النقاد ووعي القراء إلى مستويات النص، وبالتحديد إلى المستوى اللغوي، وذلك مع (النقد الجديد، الشكلانية الروسية ثم البنيوية)، ثم تلت هذه المناهج السيميائية التي مثلت منطلقا جديدا وفعَّالا في الحركة النقدية الأدبية، منحت تحليل النصوص متنفسا جديدا، يتجاوز النظر إلى النص كبينة مغلقة، ويمنح القارئ فرصة المشاركة في إنتاج المعنى.

---

[1] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص26.

[2] أنظر، المرجع السابق، ص27.

يقول "بيار ماشري": "لا يجد الباحث ما يختاره، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئا إطلاقا إذ كل شيء عنده مفسر مسبقا، ما دام الأدب من أمر الغيب لا يعرف البداهة ويدرك دونما سؤال، والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئا، إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تصنع يوما في الأدب أثرا راقيان والمنهج الإجتماعي بعد الكثير لا ينجز إلا القليل، إذ هو يمسك بحسابات لا يملك حق التصرف فيها، وأما المنهج الشكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لم أحدث في القارئ انفعالا"[1].

وسوف نتوقف في إطلالتنا عن المناهج السياقية والنصية عند قول: "بيار ماشيري" لأنه ليس موضوع بحثنا، إلا أننا سنحاول أن تقف على المناهج التي ظهرت بعد هذه المرحلة؛ أي بعد البنيوية التي أعطت الحركة النقدية دفعا جديدا من خلال الانعطاف في التوجه من النص إلى القارئ أو التفاعل بين النص والقارئ وسميت هذه المناهج بما بعد البنيوية **Structuralisme post** حيث سأركز بدرجة أكبر على نظرية القراءة وجماليات التلقي محور البحث، أما اتجاهات (السيمياء والتفكيكية ونقد استجابة القارئ) فسأتعرض لها باختصار لأوضح مدى تعالقها مع نظرية القراءة، وكيف مهدت هذه المناهج لظهور سلطة القارئ.

تنطلق القراءة السيميائية من النص وتبتعد عن دوافعه الخارجية، فتنظر إليه بوصفة علامة كبرى، فتركز على داخل النص وعلى بنياته التي شكلها والمؤشرات والدوال، لكنها لا تتوقف عند هذه البينات ولا تغلق باب القراءة والتأويل، بل تتجاوز وجهة النظر البنيوية فترى السيمياء أن النص غير مكتف ذاتيا، بل يستمد معانيه من قراءات وتأويلات المتلقي؛ التي تتم على مستوى الذهن، منطلقة من دوال النص، مرتكز على مرجعية خاصة مستعملة صورة خاصة من الخطاب (الشفرات اللغوية والدلالية والثقافية)، مما يشترط على القارئ المهارة لفرز عناصر النص والغوص في الموروث، وإستعاب علاقاته مع غيره من النصوص. فالنص عند السيميائيين يرتبط بالقارئ، وكفاءته الأدبية(**la cimpitanse**) من خلال ربطه للعلاقات بين الدال والمدلول لإعطاء دلالة مستقلة بوجودها عن هيكل النص مما يدخلها ضمن النتاج الإبداعي[2]. فلقد أحدثت السيمياء انقلابا كبيرا في محاورة النص، حيث أصبحت القراءة غير محتكرة في النص لوحده، بل هي ذلك التفاعل النشط بينه وبين القارئ من أجل فهم العلاقة بين الدوال والمدلولات، ونجد "بول ديمان"

[1]) نقلا عن حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص119.

[2]) أنظر، عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص75.

(Deman. Poule) يقول: " بينما تعودنا تقليديا على قراءة الأدب قياسا على الفنون التشكيلية وعلى الموسيقى علينا أن نعترف بضرورة اللحظة اللغوية التي لا تدرك بالحس... ونتعلم أن تقرأ الصور بدلا من تخيل المعنى"[1]– إن رأي "بول ديمان" يترجم التوجه العام الذي أصبح سائدا في الاتجاهات ما بعد البنيوية إذ لا بد من تجاوز المعنى الواحد للنص، والتعامل مع زئبقية اللغة باعتبارها علامات، والانطلاق من الدال للبحث عن المدلول من خلال إلمام القارئ بموروث النص.

يعتبر توسيع اهتمام السيمياء بالنص والقارئ الورقة المرابحة التي تجاوزت بها المناهج السابقة لها، مستعينة بمجموعة من المفاهيم والأدوات لفهم النص، متجاوزة البنية الشكلية ومتوغلة في مستويات النص النحوية والتركيبية والدلالية، من خلال النشاط الأفقي للدوال والاشتغال العمودي للدوال داخل النص؛ فاللفظ أو الدال لوحده لا يقدم أي معنى أو نتيجة في تحليل النص والوقوف على أبعاده المختلفة، إلا إذا وجد القارئ الذي ينتقل من مستوى إلى آخر، ومن دال إلى مدلول مفسرا ومؤولا، فالقراءة هي التعامل مع الإشارة المطلقة الحرة التي تتعالى عن المعاني المعجمية، وهو ما يؤكده "دي سويسر" فيقول: "لا يوجد في اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موحية"[2] فلا تقوم القراءة إلا من خلال "إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير النص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التحليلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي و يصير القارئ المدرب هو صانع النص"[3]، فالألفاظ بدلالتها المعجمية لا يمكن أن تعطي دلالة، ولا يمكن أن تفهم منها أي معنى عندما يترتب في النص إلى جانب ألفاظ جديدة، يتخلى عن المعنى المعجمي ليكتسب معنى آخر جديد لا يفهم إلا من خلال معاني الكلمات الأخرى وإنتاج هذه المعاني مشروط بعملية القراءة التي يقوم بها القارئ الأدبي وبمستواها. ويرى "رو برت شولز" أنه لا يمكن لأي قارئ أن يقرأ النص ويشغّل دواله بفعل عملية القراءة الأدبية إلا إذا توفر أن يكون للقارئ معرفة بتقاليده الجنسية، والمتمثلة في السياق الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، إذ لكل سياق آليات قراءة خاصة به، وإجراءات قرائية خاصة به، ثم لا بد أن يكون للقارئ مهارات ثقافية لجلب العناصر الغائبة، وهذا تفرضه نوة

[1] نيوتن، ك، م: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر:عيسى علي العاكوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة، 1996.
[2] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص120.
[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ص49.

المقارنة السيميائية أي (العلامة) التي يمثل فيها الدال الحضور ويمثل فيها "المدلول" الغياب.ولهذا فحقيقة نشاط القارئ هو فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين ثنائية الحضور والغياب، كما أنه تحول العلاقة بين القارئ والنص؛ من رسالة موجهة إلى فعالية إبداعية، تعتمد أساسا على كفاءة القارئ في إنتاج نص جديد يساوي أو يفوق النص المقروء[1].

من خلال التفاعل الذي يحدث بين القارئ ذي الكفاءة الأدبية وبين النص مستعملا وسائل إجرائية تأويلية لمكونات النص، يتجاوزالقارئ الدلالة المعجمية التي لا يمكنها أن تكتفي للوصول إلى الدلالة الكلية للنص، فيقول "دي سويسر": "من الواضح أن المعجم لا يجزم بشيء سوى الإرجاء الحاسم للمعنى، إذا نجد فيه لكل دال مجموعة من المدلولات"[2].

[1]) المرجع السابق، ص50.

[2]) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص118.

1/المنهج السيميائي*: (La Sémiologie):

لم تفلح محاولات المناهج النقدية السابقة في الوصول إلى تحليل وافي وتفسير مرضٍ للنص الأدبي، حيث خلصت إلى أن الشعرية لا تكمن في المؤلف، ولا في السياقات الخارجية ولا في النص في حد ذاته، من حيث بنياته وخصائصه، وبقي النقاد يطرحون الأسئلة تلو الأخرى عن النص الأدبي وتحققه، مما أدى إلى ظهور اتجاهات (ما بعد البنيوية) محاولة تجاوز عملية التفسير النص؛ التي سيطرت على النقد في الفترة السابقة، فلقد حاولت هذه الاتجاهات "تصحيح أخطاء وقعت فيها البنيوية وأبرزها سجن النص وموت المؤلف وإهمال حركة التاريخ...آن لأوان لفسح المجال أمام الذات"[1] فلا بد إذن من النوجه من الاشتغال في النص إلى الاشتغال مع الذات القارئة. وقد استمدت هذه المناهج أصولها العامة من مكاسب اللسانيات على يد "دي سويسر"، فكان لكل منهاج مفاهيمه الخاصة به وإجراءاته التي تميزه عن غيره، وتعتبر السيمياء من أول هذه المناهج، فما هي السيمياء؟ وما هي مفاهيمها؟ وما مدى اهتمامها بالقارئ (المتلقي)؟

تعتبر السيمياء من أول هذه المناهج بدأ يتبلور ويتضح مع تقدم العلم والعلوم الإنسانية بخاصة، ويعتبر "جون لوك" (J. lacke)[2] أول من ظهر عند المصطلح (السيميولوجيا)، إلا أنه لم يشهد تطورا وتبلورا كبيرين، وبقي عبارة عن نظرية عامة للغة وفلسفتها النظرية[3].

أما أول من نظر لهذا العلم فهو "دي سويسر"، فنظر إليه بمنظار لساني لا بمنظار فلسفي كما فعل **J. lacke** وسماه "بالسيميولوجيا" **(la Sémiologie)**. وهو يدرس حياة الإشارات في مجتمع من المجتمعات والتي يمكن أن تكون جزءا من علم النفس الإجتماعي، فهذا العلم يدرس بنية الإشارات[4].

لقد ركز "دي سويسر" على الوظيفة الاجتماعية للإشارات الغوية أما "تيرس" (**Charles Sanders Peirce***) فقد اعتبر كل الإشارات الدالة مهما كان نوعها تترتب ضمن

*) السيمياء: يطلق على هذا الاتجاه النقدي تسميات عديدة تتحكم فيها توجهات إيديولوجية وانتماءات لغوية ومدرسية منها (السيمولوجيا، السيمياء، السيميائية، علم السيمولوجيا، الإعراضية سيميوتيك، سيميوطبقا، علم العلامات). وأهم مصطلحين والأكثر انتشار وتصارعا هما السيمولوجيا (La Semiologie) عند دي سويسر و(السميوطيقا) (La Semiotique)عند بيرس. ومن أجل توحيد المصطلح في هذا البحث، وتسهيل عملية الفهم سأستعمل مصطلح "السيمياء".

1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي، المغرب، 2001، ص20.

2) "جون لوك"J. locke (1632-1704).

3) بيرجيرو: علم الإشارة السيمولوجية، تر: منذر عياشي، دار طرابلس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص18.

4) المرجع نفسه، ص13.

* (Charles Sander Peirce): (1839-1914)، أمريكي الجنسية، درس الإشارات وأطلق عليها اسم (la Semiotique)

السيمياء، وأطلق على هذا العلم اسم **(la Semiotique)** ويرى بأنها شاملة لكل العلوم الإنسانية والطبيعية، يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون... إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي"[1]، إلا أن هذين الاتجاهين انطلقا معا في تأسيس بلورة هذا العلم الجديد الذي يدرس العلامات**(Singnes)**، حيث اهتم "دي سويسر" بتوظيف العلامة في عمليات الاتصال ونقل المعلومات، وقسم العلامة إلى عنصرين هما: الدال **Signifiant** والمدلول **(Signifie)**، في حين اهتم "بيرس" بتحديد ماهية العلامة ودراسة مقوماتها وقسمها إلى ثلاثة عناصر: (الدال والمدلول) و(المفسرة)، يقول "ديسويسر": "يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النقص الإجتماعي، وبالتالي من عمل النفس العام"، إننا ندعوه بالإعراضية، تلك التي تدل على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنطقها و...ما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام"[2] فيحصر "فسويسر" العلامات في الحياة الإجتماعية أو المجتمع، ومن خلال العلاقات بين هذه العلامات تبرز الأنظمة السيميائية، وأدخل اللسانيات في السيمياء.

بالإضافة إلى "دي سويسر" و"بيرس" فقد اهتم "رولان بارت" بالسيمياء فوسع هذا المفهوم يستوعب دراسة الأساطير، وتجاوز الفهم المحدد لدى "سويسر" وقلب مفهومه لكون اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، حيث ذهب "بارت" إلى أن السيميولوجيا فرع من فروع اللسانيات، وعرف اتجاهه بسيمولوجيا الدلالة. فكلمة واحدة قد نستعملها مرة واحدة في النص، لكن في المعجم نجد لها العديد من المدلولات والمعاني، مما يبين بوضوح الدور الفعال للقارئ في اختيار المدلول المناسب للفظ في هذا الاستعمال في النص حيث يقوم القارئ بتتبع هذا التقلب للدال أثناء إشتغاله ونشاطه، من خلال تخالفه وتقاطعه مع داول أخرى من أجل تشكيل الدلالة الكلية، ويشير إلى ذلك أيضا "جاك دريدا" *(**Jacques Derrida**) عندما تكلم عن التفكيكية، ونفى بإصرار إمكانية الحديث عن الانسجام في النص بقوله: «أنا لا أعتبر النص، مجموعا متجانسا، ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص حق في النصوص الميتافيزيقية الأكثر

---

1) بييرو جيرو: علم الإشارة السيميولوجية، ص24.

2) فردينان دي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص27.

*) Jacques Derrida فيلسوف فرنسي ولد بالأبيار (الجزائر) سنة 1930، اهتم بمفهوم الكتابة، وقاده اهتمامه بها إلى تأسيس إستراتيجية تفكيك مركزية العقل (Le logocentrisme) من أهم أعماله: الكتابة والإختلاف (1967)، عن علم الكتابة (1967)، التثبيت (1972) نواقيس (1974)، بطاقة البريد (1980)، أنظر، يمنى العيد: في معرفة النص، ص

تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص » [1]فالنص يتداخل ويتعالق مع نصوص أخرى، قد تكون سابقة، أو معاصرة له، مما يعمقه ويوسع شبكة بنائه، وهو ما يسمى بالتناص الأدبي (**L'intertextualité**)؛ فهو أن "ينجح النص في استيعاب النصوص الأخرى، وتدميرها في الوقت ذاته، إنه إثبات ونفي وتركيب"[2]، والتناص ليس منهجا ولا يضيف أي شيء جديد إلى النص، وإنما هو آلية قرائية يعتمدها القارئ للكشف عن ما هو مغمور في النص، إنه يستفز ويحرك دينامية القراءة والكتابة أيضا بتطعيم الفهم والإدراك بنوافذ نصية اخرى تفتح أمام عملية القراءة [3].

فالسيمياء حقل دراسي يشتغل فيه البحث وفي الوقت نفسه هي أداة التحليل النصي أخرجت الشعرية من هيكل البنيوية، ومن العلمية المفرطة، وفتحت آفاقا أمام القارئ ليكون دوره إيجابيا في تفسير وتحليل الظاهرة الأدبية.

2/ المنهج التفكيكي **La Déconstruction**:

تعتبر الفكيكية[*]حلقة مهمة من حلقات النظرية الأدبية المعاصرة إلى جانب الاتجاهات النقدية سابقة الذكر (النقد الجديد، والشكلانية والبنيوية، والسيمائية) واتجاهات أخرى لم نذركها[4]، والتي قد تختلف من حيث روادها، ومفاهيمها وإجراءاتها، إلا أن الهدف كان وظل واحدا، وهي تفسير الظاهرة الأدبية وتحليلها، مما أدى إلى انتقال اهتمام هذه المناهج من سلطة إلى أخرى؛ من سلطة المبدع، إلى سلطة النص بوجوه مختلفة، مرة سلطة اللغة ومرة سلطة البنية إلا أن هذه السلطة لم تستمر هي الأخرى لتنتقل السلطة إلى (القارئ/المتلقي)، الذي لقي اهتماما كبيرا من الاتجاهات ما بعد البنيوية وبخاصة التفكيكية هذا المنهج الذي تمرد على الاتجاهات النقدية السابقة ليعطي حرية مطلقة للقارئ، وبخرق المفهوم المقدس للنص كنظام من العلاقات، يتمركز

---

[1]) فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص

[2]) عمر أوكان: لذة النص، إفريقيا الشرق، لبنان، 1996، ص29.

[3]) أنظر، مقالة تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي، لعبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ك2 / شباط، 1989، ص77.

[*]) تعتبر ندوة جامعة "جون هوبكنز" في أكتوبر 1966 حول موضوع "اللغات النقدية وعلم الإنسان" أول ظهور للتفكيكية، قدمت في هذه الندوة محاضرات تخص مواضيع نقدية وبدرجة أكثر اتجاهات ما بعد البنيوية، ومن خلال عنوان الندوة «البنية والدليل –واللعب في خطاب العلوم الإنسانية »، فقد ركزت على دريدا الذي يعتبر رائدا لها، إلى جانب رولان بارت، وهذا في أوربا ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتبنتها مجموعة "بيل" (Yale Critics) النقدية. من أشهر روادها في (و، م، أ) بول ديمان، جون هيلس ميلر، هارولد بلوم، جيفري هارتمان، وهم أعضاء مجموعة بيل التفكيكية. أنظر، مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة والتلقي،ص31.

[4]) من المناهج التي لم نذكرها، "المنهج النفسي" و"الإجتماعي" و"بنيوية براغ" وبعض الاتجاهات التي لم تصل إلى العالمية، فبعض هذه المناهج والتيارات يذكر ضمن البحث، ومنها ما تجاوزناه لتجاوزا النظرية الأدبية المعاصرة له، كما أن البحث لا يركز على هذه المناهج.

حول ثنائية (الدال والمدلول)، فما هي التفكيكية؟ وكيف اهتمت بالقارئ؟ وما مدى ارتباطها بنظرية القراءة وجماليات التلقي؟.

انطلاقا من مصطلح "التفكيك" نجد أنها وببساطة عبارة عن عملية نصية مفادها تحليل وتفويض وهدم العمل الفني الأدبي، إذ "يكمن هدفها الأساسي في تصديع بنية الخطاب، مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية"[1]، إذن التفكيك كمفهوم أولي نراه ذلك التهديم والتخريب والتشريح لهذا الإبداع دون أي فائدة مرجوة سوى نقض البناء النصي، إلا أننا قد نستدرك هذا الرأي عندما يقول "دريدا": "إن التفكيك هو حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لتبرز بنياته.... ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا، فهي ليست مركزا، ولا مبدأ قوة.... لهذا فهو ليس سلبيا"[2]، إنه البحث عن ما هو مختبئ إذ "على التفكيك دائما تحقيق هدفه، بأن يظهر المتفضلات والأجزاء المختبئة في الوحدات الجوهرية المفترضة"[3]، إذن من خلال قول "دريدا" نكتشف أن القارئ التفكيكي ثنائي المهمة، إنه يهدم ويبني وبأكثر دقة، عن يهدم ثم يبني من جديد، أو هو "ذلك الانفصال وصولا للالتحام غير المرئي"[4]، وهذا ما جعل "التفكيكية" تتميز عن غيرها من المناهج بمرحلتين الهدم، والاستغراق في البناء من جديد عملا على الوصول إلى بؤرة أو أساس خفي، "فالتفكيكية" في حقيقتها بناء جديد للنص، لكن لنظرة أعمق وأكثر الستبيان لمكوناته، وهي فلسفة وبراعة جديدة لفحص النصوص ومحاورتها، من أهم ما يميزها ثورتها على المألوف من مفاهيم، خاصة نظام الثنائيات الميتافيزيقي (داخل/خارج، دال/مدلول واقع/مثل..) هذه الثنائيات التي تدعمها فكرة متأصلة في الفكر الإنساني عامة، عمل دريدا جاهدا على تجاوزها، وهي "**التمركز حول العقل**"* (**اللوغوس**) **logocentrisim**، إذ يذهب إلى مبدأ اللامركزية، واللاتمركز واللاهامش، واللامدلول...، وانطلاقا من هذه القناعة دريدا بضرورة تجاوز التمركز اللغوي للمفاهيم إلى قناعة

---

[1] عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص150.

[4] عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، ص115.

*) لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلي نفسه، ويستخدم في الفلسفة للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو ما يتجلى في القول. كما يستخدم اصطلاحا في الديانة المسيحية للإشارة إلى كلمة (الله) (يسوع) بوصفه المبدأ الثاني في التثليث. وما يقصد إليه "دريدا" من الكشف عن «نزعة مركزية اللوغوس» هو تدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، وما يقترن به هو مفهوم الغائية أو العلية، وتأكيد أهمية الكتابة التي لن تغد تابعا لأصل، ولن يتسع بحثنا إلى الكشف عن بنية مركزيو منغلقة على نفسها، وهو ما يؤكده الوهم البنيوي القديم، بالكشف عن القيم الأخلاقية التي تتضمنها الكتابة. ألأنظر، رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص135.

جديدة وهي ان الخطاب ينتج باستمرار ما دام النص غير متعلق بمؤلفه، مما جعله يرى أنه بمجرد انتهاء تدوين النص يعلن المبدع وفاته ليبدأ مبدع افتراضى هو الكتابة، ويرى دريدا، بأن الكتابة "تتجاوز اللغة وأنها ليست نتاجا ثانويا، أو بعديا لها، بل الكتابة هي الأصل"[1]. فمن خلال كتابة الكلمات وتجاوزها، تنتج التعابير والمعاني ومنه اللغة، ولذا يرى "دريدا" بأن ثنائية (دال/مدلول) لا وجود لها. إذ لا يوجد مدلول أول ولا ثان، فكل مدلول هو دال يحتاج إلى تعيين وتحقيق، مما يجعل العملية القرائية عبارة عن تعب، ولا وجود لنظام لغوي إذ يختار كل قارئ مدلولا خاصا به، فالكتابة إذن هي تدمير لهذا النظام، مما يجعل القارئ في المنهج التفكيكي متحررا تنطلق من دوال النص ليضع المعنى نفسه.

أما عن الاختلاف فهو أحد أهم مرتكزات التفكيكية، وقد نشر دريدا كتابا بعنوان "الكتابة والاختلاف" وينطلق في معالجة هذا المفهوم من كلمة اختلاف **(déférence)** التي لا يرى اختلافا بينها وبين كلمة **(déférance)** وذلك كون حرف **(a)** لا ينطق، وبالتالي لا يمكن التمييز بين الكلمتين إلا من خلال الكتابة، والوقوف على اختلاف الحروف المكتوبة ومنه تقوم كل المصطلحات على اختلاف الدلالات، وبهذا تجاوز "دريدا" نظام العلامة –كما ذكرنا سابقا– فلا وجود للمرجع ما دام كل مدلول يحتاج إلى مدلول ثان، الذي يحتاج بدوره إلى مدلول ثالث...إن هناك –فقط– ما يسميه "دريدا" (لعبة الاختلاف)؛ فاللغة عبارة عن مجموعة اختلافات، وكل معنى مؤجل ومرجأ، وكل كلمة تقودنا إلى أخرى وكل معنى يؤدي إلى آخر وبالتالي لا وجود للمعنى النهائي، والمعاني ينتجها القارئ الحقيقي، في إطار ما يسميه "دريدا" (توالد المعاني)[2].

إن لا استقرار المعاني يؤدي إلى وصفها بالمؤجلة، ضمن هذا النظام من الاختلاف وبهذا نقض "دريدا" كل ما سبقه من مناهج ومفاهيم، إذ يوجد فقط (اللاَّحضور، واللاَّغياب واللادال، اللاَّمدلول...) هناك فقط حرية مطلقة في الممارسة النصية، هذه الحرية التي منحت للقارئ اعتبرت ميزة خاصة بالتفكيكية التي ترى "أن كل الدوال هي ثمرة إختلافية داخلية في النظام، وهي تحمل أثر الدوال الأخرى المسجلة فيها، وليس لأي دال أن يتعالى على النظام ليس هناك في كل الجهات، إلا اختلافات الاختلافات وآثار الآثار، بلا مركزية و لا مركزية ولا بداية"[3]. فأطلقت

[1] عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، ص115.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي،ط1، مركز الأنماء الحضاري، سوريا، 1998، ص22.

هذه الاستمرارية في توالد المدلولات، والمعاني أطلقت المعنان للقارئ، فلم تعد هناك قراءة نهائية ولا معنى نهائي، بل كل قراءة تتحول إلى نص جديد يحتاج إلى قراءة جديدة، وهكذا تستمر العملية في شكل «ضياع ناشط ومنهجي»[1]، يعتمد القارئ -إذن- حركة قرائية ناشطة تهدف إلى التفجير والتفكيك للنص لا بهدف إكمال القراءة ولا إنهاء التحليل، بل لفتح استفهامات جديدة والتعرف على نقاط توتر جديدة تظهر فيها المعاني ثم تتوارى بلا توقف، ولا اعتراف بنقطة النهاية وحسب رأي "دريدا" فكل قراءة هي إساءة قراءة، وبناء نص قد نصفه بالجديد أو المختلف، إلا أننا لا نستطيع وصفه بالوحيد أو النهائي ولا الصحيح.

منح تركيز "التفكيكية" على الخبرة الذاتية للقارئ، فاعلية إبداعية واضحة للقارئ النص، فأصبح هو المنتج الحقيقي والوحيد للنص، مما يجعلنا نعترف بالدور الرئيسي للتفكيكية في إخراج لسلطة القارئ إلى السطح ن إلا أنه من الإشارة إلا عدم بكارة هذه الخبرة، وعدم نشوئها من العدم، إنما هي ترسب وتكاثف خبرات ومعارف كثيرة سابقة، كما أن انطلاق لكل القراءات النصية من طبقة الصياغات الصوتية -كما يسميها أنجاردن- ينفي استفراد القارئ بإنتاج معنى النص، فتشارك بنيات النص القارئ في صنع المعنى، مهما اختلفت نسبة وطريقة هذه المشاركة.

نستطيع من خلال ما سبق القول: إن "التفكيكية" قد خلَّصت قراءة العمل الإبداعي وعملية إنتاج النصوص من هاجس الموضوعية البحتة، التي ذهبت بروح النص وجماليته وجعلته هيكلا بلا روح، إلا أنها أدخلته في غيابات الذاتية التي رجعت بالقراءة إلى (النقد النفسي) فبدلا من قراءة النص، بمنظار سيكولوجية المبدع أصبح يقرأ بمنظار سيكولوجية القارئ، وهذا ما حاولت نظرية القراءة وجماليات التلقي تجتنبه، واستغلال حرية القارئ في إنتاج المعنى إيجابا لا سلبا، من خلال التركيز على تفسير عملية النص (بالتفاعل الثنائي)، المشترك بين بنيات العمل الأدبي وقدرات القارئ.

فلم يعد قارئ "أيزر" عبدا لشفرات النص، ولا هدوا لدودا للنص ومتمردا عن بنياته هو يتلقى كصديق حميم، مستعينا بمعجمه اللغوي الخاص. مؤولا ومفسرا، دون أن يمانع في الانتقاء معجم النص ومعجم التلقي، بل من الأكيد أنهما سيلتقيان معا ومع تاريخ الكلمات وتاريخ

[1]) المرجع نفسه، ص24.

المعرفة، مما يغذي الدلالة النصية، وينوعها، ويضاعف فعاليتها، فيكسب النص قيما جديدة قد تخالف القيم التي شحنه بها المبدع، أو استخلصها منه قارئ آخر.

لقد قدمت "التفكيكية" خدمة كبيرة للتوجه نحو سلطة لم تكن تذكر على الساحة النقدية الأدبية، إنها سلطة القراءة، بقول دريدا: "إننا لا نستطيع أن نبقَ داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن تمارس سذاجة سوسيولوجية النص أو دراسته السيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال، وأعتقد أنه سواء أفي القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية لنص من خلال سيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة، يظل هناك شيء ما ناقصا دائما"[1] فمن بين هذا الشيء الناقص الذي يتكلم عن "دريدا" القارئ الذي يبقى بمفرده مع النص، إذ يصبح النص بعد كتابته رسالة، ليس بين المبدع والقارئ، بل بين الكتابة والقارئ، وذلك منذ أن أعلن "بارت" موت المؤلف مباشرة بعد وضعه نقطة نهاية العمل الفني الأدبي حيث تأخذ الكتابة موضع (الباث/المرسل).

يعتبر هذا الحلول للكتابة مكان المبدع أكبر خطوة قامت بها التفكيكية لخدمة حرية القارئ والقراءة، والإعلاء من سلطتهما، ولم يكتف "دريدا" بإلغاء الفواصل بين المدلولات، بل ذهب إلى إلغاء الفواصل بين الأعمال الأدبية من خلال تقديمه مفهوم "التكرارية"، إذ يعتبر أن النصوص متداخلة مع بعضها وكل إبداع هو نتيجة تشرب لنصوص سابقة إما بالاستحسان أوالاستهجان وهو ما يسميه النقد بالتناقص **(L'intertextualité)** وبالتالي، ما النص إلا مجموعة نصوص مهضومة لا عدلها، ولا يمكن حصرها، مما يؤدي إلى استحالة دلالات ومعاني النص الواحد فيعيد القارئ من خلال خبرته الإبداعية إنتاج النص منطلقا من الدوال اللغوية لإنتاج المدلولات التي يراها فاعلة، موجها بشبكة تناصات هذا العمل المقروء مع أعمال أخرى، ومع الموروث الثقافي. والديني. والمعرفي.

لقد أصبحت فعالية القراءة هي المنتج الحقيقي للنص، وبالتالي اكتشفت "التفكيكية" هذه السلطة، التي وُجِدَت منذ وقت طويل لكنها وُئِدت قبل أن ترى النور لتبقى مجرد ممارسة في مناهج عدة، شرط ألاَّ يصرح بتسميتها، وكأنها مولود غير شرعي هو موجود، يعيش ويمارس نشاطه، لكن الاعتراف به وإعطائه اسما فضيحة لهذا افتكت التفكيكية -بجدارة- وصفها بالاتجاه النقدي،

---

[1]) الإستطاق والتفكيك، ص60. نقلا عن عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، ص137.

الذي ضم هذا المولود وقبله دون احتشام وإعطاء حقه كاملا غير منقوص، فعرضت أفكارها وتجاوزها لكل السلطات الأخرى بجرأة كبيرة، تاجها الاقتناع والتصميم، إلا أنها بالغت في طرحها، حيث منعت القارئ، سلطة مطلقة، قد تسيء للنشاط النقدي بدل أن تخدمه.. وهذا ما سنستدركه نظرية القراءة وجماليات التلقي في الجزء الموالي حيث استطاعت أن تنحت لنفسها مكانة مهمة في النظرية الأدبية المعاصرة، متجاوزة الحدود الجغرافية الألمانية، لتستشير أفكارها في كل أقطار العالم الثقافية النقدية من خلال جهود رائديها "ياوس" و"إيزر" وكذلك تيار نقد استجابة القارئ بأمريكا وأوربا، ويعتبر هذا التيار من أهم الجهود النقدية التي اهتمت بالقارئ أو الجمهور. فكيف اهتم هذا الاتجاه بالتلقي؟.

3/ نقد استجابة القارئ:

لم تكن جهود الألمان وحدها التي اهتمت بالقارئ وحضوره في إنتاج النص، بل كان إلى جانبها جهود نقدية أخرى، منها ما بقي فرديا ومنها ما تبلور في اتجاهات وتيارات نقدية مستقلة، مثل "نقد استجابة القارئ" الذي نحاول الإطلالة على جهود نقاده،كونه يمثل قوة نقدية لها علاقة وطيدة "بنظرية القراءة وجماليات التلقي"، إلا أننا لن تركز على جزيئاته، بل سنكتفي بما له علاقة بالنظرية الألمانية من خلال هذا التمهيد فما مدى اهتمام رواد "نقد استجابة القارئ" بالقراءة والقارئ؟ وهل له تأثير وتداخل مع نظرية القراءة وجماليات التلقي الألمانية.

ظهر اتجاه "نقد استجابة القارئ"[1]كاهتمام نقدي بالقراءة الخمسينات، على يد مجموعة من الدارسين* الأنجلوأمريكيين، كان معظمهم ينشط ضمن مدارس نقدية أخرى، مما يؤيد الترابط التسلسلي لمعظم الاتجاهات النقدية الأدبية، إلا أننا نستطيع أن نضف هذه الجهود (باهتمام القراءة الأمريكي) من خلال رواده الذين تحددوا في ذروة نشاط هذه الحركة النقدية في أواخر السبعينات فيش (S. fish) هولاند (Norman Holland) وبلايش (David. Bleich) ويبحث نقد استجابة القارئ في "القيود المعرفية، واللغوية، والنفسية، والاجتماعية على نشاط القراءة وجهود

---

[1]) "نقد استجابة القارئ"،حركة نقدية تضم مجموعة من النقاد من جنسيات مختلفة (أنجلوأمريكي) قام على تفويض الشكلانية والبنيوية، إلا أنه لم يتبلور في مدرسة أوجماعة ظاهرة، وإنما بقي عبارة عن جهود متفرقة لنقاد كثيرين، تظهر في العديد من الجلسات والمؤتمرات والدوريات من أهمها نموذجين لكتابات هذه الحركة: ((القارئ في النص)) و((مقالات عن الجمهود)) لصاحبيها "تومبكتر" و" فيتش " على الترتيب. أنظر جين تومكير: نقد إستجابة القارئ، ص17 وما بعدها.

*) من أهم الدارسين اللذين نشطوا في هذا الاتجاه (ويفيد بلايش David Bleich ستيفين Stephen Booth وين بوث weyne Booth، جوناثا كلر j. culler بول دي مان pol déman، جوديت فيترلي، ستانلي فيتش Stanley Pish نورمان هرلاند norman Hollande هيليس ميللر H. M iller ريتشارد A. Richards ويليام سبانوس william spanoze سيمون لبسر .semon lesser.

القراء، يتجاهل المسائل الظاهرة المتعلقة بالقيمة الجمالية ودور التاريخ...وقد طور هذا النقد مجموعة ثرية من القراء"[1]، مثل اهتمامه بالجانب التعليمي (أي التلقي التعليمي) مثل جزء كبيرا من اهتمامات رواده.

كما أخذ "نقد استجابة القارئ" مفاهيمه عن مناهج نقدية كثيرة، فاستعان بمصطلحاتها، دون محاولة توحيد مصطلحات رواده، وإجراءاتهم النقدية التي اعتمدوها في تحليلاتهم، وكتاباتهم النقدية، مما جعل هذه الحركة توصف (بالممرات المتعددة) بدل المدرسة أو النظرية، حيث بقي عبارة عن جهود متناثرة هنا وهناك يصعب جمعها أو الوقوف على فكرة ومحددة لأهدافها. لذا سنتعرف على أهم ما ركزت عليه هذه الحركة في اهتماماتها بالقراءة وإنتاج المعنى، وذلك من خلال جهود أهم روادها، الذين ذهبوا إلى أنه "لا يمكن للقصيدة أن تفهم بمعزل عن نتائجها، فتأثيراتها —نفسية كانت أم غير ذلك– هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، مادام المعنى ليس له وجود حقيقي غير مرتبط بالقارئ"[2]، إذن وجود المعنى مقترن ومشروط بقارئ القصيدة أي بالأثر الذي يخلقه تفاعل القراء مع شفرات النص– وهو لب ما ذهبت إليه النظرية القراءة الألمانية، إلا أن ما ميز "نقد استجابة القارئ منها هو تلك السطحية والتجريد وعدم الاندماج بين الجهود وأعمال رواده، هذا اللاتماسك لم يمكنها من التبلور فكيف اهتم هؤلاء النقاد بالقارئ والقراءة وتحليل الأعمال الأدبية؟".

أولا: والكرجسيون (walker Gibson) **والقارئ الصوري** (mock reader): يعتمد "جبسون" مفهوم "القارئ الصوري" للوصول إلى مجالات مفتوحة أكثر في النص حيث ينقل بؤرة الاهتمام من النص إلى القارئ، فالقارئ الصوري عنده ليس حقيقيا ولا مثاليا، بل هو متخيل يتجسد في دور يؤديه القارئ الحقيقي في حالة قرائية ما، أكثر ما يميزها البساطة والمباشرة والسذاجة، ويكون القارئ الصوري أكثر تعينا من الأجناس الآدمية المستخدمة للإقناع مثل الإعلان والدعاية ذات الغرض التواصلي البسيط، حيث يرى جيسون "أن القارئ الصوري يتيح للناقد أن يعبر عن المواقف الاجتماعية المتضمنة في النص"[3] وهذا طبقا من خلال الفهم الذي يصل إليه القارئ متجاوزا الظاهر إلى المضمون. ومن خلال هذه الخاصية النصية يستطيع القراء أو

[1] فينيست: النقد الأدبي الأمريكيمن الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص226.
[2] تومبكتر: نقد استجابة القارئ، ص 17.
[3] المرجع السابق، ص 20.

النقاد تكوين أحكام قيمة للنصوص والأدب العامة، حيث يقول جبسون: "إن الكتاب الردئ هو الكتاب الذي تكشف فيه عن القارئ الصوري كونه شخصا نرفض أن نكونه"[1]، هذا الرفض ناتج عن كون القارئ الصوري تلك البنيات الساذجة البسيطة، إذن يمنح "القارئ الصوري" يمنح القراءة القيمة البرهانية وبخاصة عند النقاد، كونه يمنح الناقد فرصة إعطاء حكم قيمة على النص.

ثانيا: جيرالد برنس والمروى عليه: اهتم "جيرالد" بتلقي النص الأدبي من خلال تركيزه على السرد وبالضبط على عنصر "المروى عليه"، الذي يراه ضروريا إلى جانب الرواي، وأخذ مثال روايات "شهرزاد" لتوضيح الدور الأساسي "للمروى عليه"، حيث يعتبر توقف الخليفة عن الاستماع وتلقي ما ترويه "شهرزاد" توقفا للسرد وموتا لشهرزاد، وبالتالي انتهاء الخطاب نهائيان فالمروى عليه ذو مكانة مهمة جدا سواء كان ذلك الخطاب شفويا أم كتابيا، ولهذا يرى "جيرالد" بأنه لم يلق الاهتمام اللازم، ويذهب إلى التفريق بين "المروى عليه" و"المتلقى" كون الأول خياليا في حين الثاني حقيقي، كما يفرق بين المروى عليه والقارئ المثالي عند "أبراز" الذي يستطيع تأويل مالا نهاية من القراءات، في حين يقتصر "المروى عليه" على فهم واحد أو قراءة واحدة. ومن أنواع "المروى عليه" يركز "جيرالد" على "المروى عليه درجة الصفر"[2] الذي يشبهه بالآلة التي تبرمج، فتتعامل في حدود معلومات البرمجة، فلا يملك مشاعر ولا يمكنه إدراك الدلالات الجمالية ولا تأويل النصوص، فهو يكتفي بإدراك اللغة ومدلولاتها فينطلق من أسباب معينة ليصل إلى نتائج منتظرة، وهو دائما بحاجة إلى الاستعانة بالرواي وتفسيراته ومعلوماته لتأويل قيمة فعل ما.

إذن يؤكد "جيرالد" أن للمروى عليه وظيفة قرائية مهمة، إذ هو وسيط مهم بين المؤلف والقارئ –يوضح الغموض الذي يواجه القارئ- وبالتالي أستطيع وصفه بالبنية الموجهة في النص، من خلال بعض الحوارات المباشرة وغير مباشرة بينه وبين "الراوي"، أو الاستعارات والكنايات والرموز الموظفة في النص، فيعمل المروى عليه على التأثير في القارئ وتوجيه أحكامه من خلال بعض الإبهام الذي يضفيه على النص، فعمله إذن عمل المحددات النصية التي توجه قارئ "أيزر" وتجعله يتحرك حركة حرة وموجهة في الوقت نفسه فتمتزج الذاتية مع مقصدية النص لبقاء المعنى الجمالي، بعيدا عن الذاتية المفرطة.

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] جين تومبكتز: نقد استجابة القارئ، ص 54.

لهذا يرى "جيرالد"[1] أن "المروي عليه" من العناصر المهمة، ودراسة العمل السردي باعتباره متكونا من سلسلة من العلاقات الموجهة إلى المروى عليه يمكن أن يؤدي إلى قراءة خطته –لنص– بوضوح، وبالتالي فهم النص أكثر، فيتمكن القارئ بمساعدة المروى عليه من الوصول إلى اعماق الشخصيات والمعاني.

بالإضافة إلى هذين الرائدين، برز أيضا "ستائلي إيميل فنيش" الذي بذل جهودا كبيرة في هذه المجموعة النقدية، من خلال كتابه "فوجئ بالخطيئة: القارئ في الفردوس الضائع"[2]، ويركز "فيتش" في هذا الكتاب على قارئ "ملتون" في الفردوس الضائع [3]. أما فيما يخص القارئ الأدبي فيرى "فيتش" بأن المعنى والشكل موجودان مع تجربة القارئ ولا ينتجان بعد نشاط القراءة، وأن الأساس الزمني هو الذي يحدد كل معنى العمل الأدبي الذي ينمو مع القراءة ويشير "فيتش" إلى استبعاد دور النص المركزي في تشكيل المعنى حيث يستحضر وعي القارئ متفاعلا مع النص، نلمح هنا تقاربا كبيرا مع نظرية القراءة الألمانية وبالذات عنصر التفاعل الذي ركز عليه "أيزر" فالمعنى عند "فيتش" تتابعي يتخلق وينشأ مع تطور القراءة، بالإضافة إلى المعنى أعلن "فيتش" عن "القارئ الفاهم" وهو خليط بين القارئ الحقيقي والتجريدي وهو ذو خبرة لغوية ومعرفة بالتقاليد (اللغوية) الأدبية، ويبقى مفهوما نظريا لا يؤثر في التلقي العملي بشيء في حين أعطى للمؤلف وعيا قصديا يتحكم في معلومات وتعقيدات النص، مما يضعف دور القارئ ويجعله ملاحقا للمؤلف.

ويغير "فيتش" في مشروعه؛ حيث ينتقل من "**القارئ الفاهم**" إلى "**المجتمع التفسيري**" ويبتعد عن القراءة ليهتم بالإستراتيجيات التفسيرية واجتماعية التفسير، حيث فقزّم أثرا القارئ في إبداع النص من خلال اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع أن يقرأ إلا ما قرأه بالفعل، ونفى الإبداع الذاتي للقارئ. فسمح هذا التغيير الملاحظ على مشروع "فيتش"[4] بوصفه بالهش وغير الثابت.

رغم كل الجهود التي بذلها نقاد استجابة القارئ، إلا أن تشتتهم وعدم توحيدهم لمفاهيم وإجراءاتهم جعلتهم يبقون بعيدا عن تأسيس نظري يثبته وجود، ولهذا كانت "نظرية القراءة

[1] المرجع السابق، ص 76.
[2] فنست ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، ص 928.
[3] أنظر، المرجع نفسه ص228، للتوسع أكثر في نظرة "فيتش" لقارئ "ميلتون".
[4] أنظر المرجع نفسه، للإضلاع على مشروع "فيتش" وتطوراته ص 220 وما بعدها

الألمانية" أكثر فعالية في إنتاج معنى النص وتفعيل عملية القراءة وتقريبها من الإيجابية أكثر من خلال ما قام به رائداها (ياوس وأيزر) فما هينظرية القراءة وجماليات التلقي؟ وما أهم مفاهيمها وإجراءاتها؟

4/ نظرية القراءة وجماليات التلقي – مفاهيمها وإجراءاتها:

:(Théorie de La Lecture et De L'esthétique De La Réception)

نستطيع من خلال ما تقدم القول أنه لا يمكننا تلمس الظاهرة الأدبية إلا من خلال التقاء النص بالقارئ. هذه الثنائية التي سلكت نقطة جدل لكثير من الدراسات النقدية الأدبية، فهناك من غيبها نهائيا، وهناك من مارس القراءة دون أن يعترف بها، وهناك من مال مرة إلى النص ومرة إلى القراءة، ومع هذا نلاحظ نعالق هذا المنهاج بعضها ببعض منهجه نحو إعلاء سلطتي النص والقارئ وتفاعلهما وصولا إلى نظرية القراءة وجماليات التلقي الألمانية، التي حاولت تدارك كل الهفوات والنقائص التي أخذت على المناهج السابقة، وسنحاول الوقوف على ماهية النظرية (مفهوما ومفاهيم وإجراءات) من خلال جهود رائديها "ياوس" و"أيزر".

أ– ياوس وتجديد تاريخ الأدب:

يعتبر ياوس (Hans Ropert Jouss) أول قطب مهم في "نظرية القراءة"؛ التي ذهبت في تحليل الأعمال الأدبية إلى البحث عن روحها في زاوية أخرى غير زاوية المبدع والنص، قرأت في قراءة النص عاملا مهما ومنتجا للمعنى أكثر من أي عامل أخر، وقد يكون أكثر حتى من العمل الأدبي في حد ذاته، فالنصوص الأدبية تفهم فهما ناقصا حين نركز على منتجيها دون الاهتمام، بمتلقيتها، لذا فإنه لا يمكن كتابة تاريخ للأدب إلا بكتابة تاريخ تلقياته أيضا. لقد اهتم "ياوس" بنقطة جديدة في مجال النقد الأدبي، وغيَّر وجهة الدراسات النقدية، حيث راح إلى دراسة تاريخ الأعمال الأدبية لكن على مستوى المتلقي وتطورات التلقي لا من حيث انتاجها. ويلخص مشروعه في قناعته التي يرى فيها بأنه يمكننا بناء تاريخ للأدب يهتم فقط بالمنتجين ما لم تهتم بالمستهلكين. ولكي نوضح جهود "ياوس" ونظريته الجمالية نتوقف مع أهم مفاهيمه حيث يعتبر مقاله "التغيير في نماذج الدراسات الأدبية" عام 1969 بداية ثورته على المناهج النقدية السائدة، التي رأى بأنها تتعارض مع الخبرات الجمالية التاريخية واهتمامها بالنص فقط فماذا يعني "ياوس" بتغيير النماذج.

1/ تغيير النماذج وتجديد تاريخ الأدب: تعتبر محاضرة "ياوس" بجامعة "كونستانس"[1] عام 1967 تحت عنوان "لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب" ثورة على كل الدراسات النقدية وبخاصة التاريخية التي وصلت إلى طريق مسدود، فيقول "ياوس": "إن تاريخة الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا"، إذن تبدو معارضة "ياوس" لكل ما هو مألوف في النقد الأدبي، وبخاصة الشكلانية والماركسية* رافضا الوضعية والتماس الإبداع الأدبي، وبخاصة في تكرار الأفكار والموضوعات، وكذلك رفض النظرة الانعكاسية عند "الماركسيين"، وتعلق "الشكلانين" بجمالية الفن للفن، وإهمال

---

[1]) مدرسة كونستانس: نسبة إلى مدينة كونستانس التي تقع في جنوب ألمانيا، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينذاك: وهي مدرسة التفسير الضمني ، والمدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت، وأهم أعلامها "هانس روبيرت ياوس" و"فولفغانغ أيزر". وأهم ما جاءت به هو التركز على دور التلقي وتوسيع مفهوم التلقي ليخرج من المفهوم السيكولوجي (أنجلو–أمريكي) ويقوم على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الإستقبالي، البعد التطهيري، البعد التواصلي. أنظر، محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي، ص60.

* نظرية شيوعية تقوم أساسا على رأس عمال وهو عنوان كتاب رائدها كال ماركس K.Marx الذي شرح في هذا الكتاب نظرية. ومعيار الجمالية عند الماركسيين هو أن الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جدلية مع الأشكال الإجتماعية، أي بالطبقة الإجتماعية الخاصة التي صنعها الفكر الماركسي، فأي فن يحيد عن طبقة لذا يستقبل القارئ الماركسي النص في إطار وضعية إيديولوجية معينة تتوقف عندها فرديته بكل ذاتيتها وميولها ونشاطها الذهني، لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة، وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح لأن القارئ بهذه الصورة يكون غالبا أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال (البروليتار) لا يعد فنا. أنظر محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات تلقي، ص20.

الربط بين الفن وتطورات التاريخ، فكل هذا الاتجاهات يميزها نوع من القصور والعجز عن قراءة الأعمال الأدبية وبخاصة القديمة منها ونقلها للحاضر دون مقارنتها بالنماذج الكلاسيكية التي ثار ضدها "ياوس" في مقاله الذي صدر عام 1969 تحت عنوان "التغير في نماذج الدراسات الأدبية"، فلابد للدراسات الأدبية أن تكتنه الأعمال الأدبية القديمة وتوصلها بسهولة إلى القارئ المعاصر، وبالتالي جعل تاريخ الأدب في مركز الدراسات الأدبية إذ "إن الأدب والفن يحصلان على تاريخ له سمة العملية والفاعلية فقط عندما يصبح تتابع الأعمال الأدبية متأملا ليس عبر الذات المنتجة، بل أيضا عبر الذات المستهلكة أي من خلال تفاعل المؤلف الجمهور"[1].

إذن لا يجب أن يبقى التاريخ مجرد سرد للوقائع، يفتقد إلى البعد الجمالي ويتجاهل قيمة الأعمال الأدبية عند أجيال القراء المتعاقبة بل لابد لعملية التلقي من المزاوجة بين معيارين مهمين هما: **"الإدراك الجمالي لدى المتلقي"**، ومعيار **"المعرفة بالخبرات الماضية"** بالنصوص.

لقد تجاوز "ياوس" كلا من "الماركسية" و"الشكلانية" بنظريتهما القاصرتين في محاورة العمل الأدبي، وحاول التوجه وجهة تجمع بين (المثالية والوضعية والتاريخية والجمالية)، فلا بد للدارس الأدبي أن ينظر إلى الأعمال من خلال تفاعلها، وأثرها في القارئ. والفهم الذي ينبه عند قراءته للنص، ثم تتابع تلقيات هذه الأعمال وعلاقات بعضها ببعض، وكذا بالأعمال الأدبية ومعاملة الأدب كجدلية للإنتاج "إذ أن الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية مقارنة بأعمال تمت قراءتها"[2]. يتضح إذن أن "ياوس" يهتم بتاريخ تلقيات النص لا تاريخ النص ذاته فيبحث في آليات هذه التلقيات الماضية وآفاق انتظار القراء وتغير هذه الأفاق وبالتالي الاستفادة في بناء أفقنا الحاضر في تلقي النصوص القديمة ن مما يجعل التأرخة الأدبية "تلعب دور الوسيط الواعي بين الماضي والحاضر بدل القبول البسيط بالتقاليد والنماذج الكلاسيكية"[3]، إذن أصبح التاريخ الأدبي مصدرا للتوسط بين الماضي والحاضر وأفق الماضي وأفق الحاضر، ولهذا لا يمكننا –حسب "ياوس"– فصل النص عن تاريخ تلقيه "وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلف عن أفقنا وجزءا من أفقنا لذا فإنه مؤقتا بعيد رغم بنائية أفق الحاضر"[4] كون الظروف المحيطة بمتلقي

[1]) روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص 75.
[2]) المرجع نفسه، ص ن.
[3]) المرجع نفسه، ص 76.
[4]) المرجع نفسه، ص 174.

الماضي هي نفسها الفروق المساهمة في تشكيل إدراكنا وتلقينا الحاضر. فكل قراءة هي مرحلة من مراحل القراءة المتعاقبة للعمل الأدبي يلعب فيها القارئ دورا تاريخيا هاما، بالإضافة إلى الدور الجمالي من خلال قراءاته النص وتفاعله معه، والدور التاريخي من خلال بنائه لهذا الدور الجمالي في إطار علاقاته وارتباط التاريخي بالتلقيات السابقة والمعاصرة أيضا، مما يرسخ الأهمية التاريخية لتلقي العمل الأدبي.

إن النموذج الجديد الذي قدمه "ياوس" من خلال نظريته في النطقين ودور التاريخ القرائي (القراءات المتعاقبة) في بناء أفق القراءة الحاضرة والوقوف على فهم أدق للعمل الأدبي بسهولة من خلال معرفة أفاق توقعه، ارتكز على الدمج بين "النظرة الماركسية" و"النظرة الشكلانية" مما جعله يفتك صفة مميزة جديدة تفترق عن النماذج السابقة التي اعتمدتها الدراسات النقدية، ونجح "ياوس" بهذا في تغيير النماذج التي انتقدها ووصفتها بالقصور والنقص، فربط بين التاريخ وعلم الجمال والواقع الاجتماعي كما ربط بين "المناهج النصية البنائية" –التي رأينا أهميتها في تلقي النص رغم بعض القصور– و"المناهج التفسيرية"، التي تربط النص بواقعه التاريخي ومحيطه الاجتماعى والثقافي. وركز "ياوس" في توضيحه للوظيفة الوسيطية لتاريخ الدب وأهميته في بناء معنى العمل الأدبي وفهمه على أفق انتظار "القارئ" القديم وعلاقته وأثره في بناء "أفق انتظار" القارئ الحاضر وتلقي النص في زمن الحاضر. فماذا يعني "ياوس" "بأفق الانتظار"؟ وما هي أهميته في تلقي الأعمال الأدبية وفهمها؟

2/ **أفق الانتظار**[*] (Horizon d'attente) **وفهم الأدب:**

يعتبر هذا المفهوم أهم مفهوم إجرائي وظفه "ياوس" لتوضيح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهم الأعمال الأدبية وتطورها، ولن نستطيع إعطاء تعريف مدقق للمصطلح، كون "ياوس" لم يحدده بدقة، وكتعريف أولي "هو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات (كنظام مرجعي) أو نظام ذهني، حيث إفترضات الفرد تصح في أي نص" إذن أفق التوقع ببساطة هو ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ظانا أنه سيصل إليه عند إنهاء قراءته للعمل الأدبي الذي بين يديه، مستقيا إياه من تجاربه الماضية، لذا كان "أفق الانتظار" النقطة

---

[*] لم يكن "ياوس" أول من استعمل المصطلح، بل استعمله قبله الكثير من الفلاسفة؛ فاستخدم "جادمير" مصطلح "أفق" للإشارة إلى "مدى رؤية الأشياء"، كذلك هوسرل وهيدجر وقدما الفكرة نفسها –كما استعمله كل من "كارل بوبر" و"كارل مانهايم" قبل ياوس– وبصفة عامة انتشر المصطلح في الفلسفة الظاهرية وتاريخ الفن. أنظر، بروبرت هوليب: نظرية الاستقبال، ص 76.

الأساسية في نظرية "ياوس" وتاريخ تلقيات النص (الماضية والحاضرة). ومن هنا قام "أفق الانتظار" على ثلاثة عوامل أساسية هي[1]:

– التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

– شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي القدرة التناصية وعلاقة هذا العمل بغيره من الأعمال.

– المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي بين العالم التخيلي والواقعية اليومية، حيث يكون القارئ افتراضات وأفق انتظار خاص به منطلقا من تجارب واقعية.

ولا يمكننا الحديث عن "أفق الانتظار" إلا باستحضار خبرة القارئ الأدبية، التي تمكنه من بناء افتراض سابق ينتظر تحققه في العمل الأدبي الذي سيلتقيه أثناء القراءة، حيث لا يمكن أن تكون قراءة ما هي القراءة الأولى ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النص، فكل قارئ يقبل على النص وهو محمل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل، فالجمهور القارئ مهيء من قبل من خلال مرجعيات تاريخية وثقافية واجتماعية يعيشها في حياته اليومية، فيعيش المتلقي توقعا يجعله في حالة انفعال وإقبال على العمل الأدبي، مما يجعل هذا التوقع ينتهي إلى مصير لا يتحدد إلا بتفاعل القارئ والنص، وبداية عملية القراءة، فقد يحتفظ بهذا التوقع، كأن يقرأ قارئ عربي قصيدة من الأدب الجهالي (ولأنه يعرف مسبقا ما تحتويه من (أغراض، وأوزان والإيقاعات المحتملة لها) – يكون محضرا من كل النواحي لقراءتها، ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبي، إلاَّ أن هذه الحالة قد تحدث في المتلقى مللا وساما نتيجة الركود والتكرارية التي تؤدي إلى الميكانيكية في إنتاج المعنى والفهم والنشاط التأويلي للنص، مما يقتل الروح الإبداعية عمد القارئ، ما دام العمل الأدبي يحتكم إلى نموذج كلاسيكي وتكرار تجارب متوقعة يفصل بينها الزمن فقط. وعلى النقيض من ذلك قد يصطدم القارئ بنص يجبره على إعادة توجيه الأفق المبني، أو إيقاعه نهائيا وانقطاعه؛ نتيجة عدم توافق الأفق القارئ مع أفق النص، وهو ما حدث في (نكسة حزيران)* مع القصيدة العربية المعاصرة أو الشعر المعاصر (شعر التفعيلة)، هذا الشكل الشعري الجديد الذي نشأ نتيجة تغير الظروف السياسية والاجتماعية للعرب، بعد نكبة حزيران

[1]) هذه العوامل أخذتها عن: محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ص35.

*) نكسة حزيران: هي الهزيمة العسكرية للعرب في حزيران 1967 أمام بريطانيا وحلفائها، وبعد هذه الهزيمة تغيرا المجتمع العربي على كل المستويات تأثرا بهذه الهزيمة. والشعر العربي وجها من أوجه التأثر.

التي قلبت الثقافة العربية وكيان الإنسان العربي، وشتت فكرة وأحاسيسه مما جعله يغير طريقة تغير عنها، هذا الشكل الجديد للتغيير قوبل بالرفض في البداية ولِوَقْتٍ طويل نتيجة تصادم أفق القارئ العربي المتعود على قصيدة عمودية بأوزان خليلية كاملة، وأغراض معروفة، عاشت معه لمدة طويلة، مع أفق القصيدة الجديدة، ذات الموضوع الجديد والشكل الغريب، والإيقاع المختلف، فكان رفض القارئ لهذه القصيدة ونبذه لها هو انقطاع الأفق التوقع وعدم اندماج الأفقين، فرفض القراء والنقاد هذا الشعر متهمين أصحابه بالعجز، وعدم القدرة على إنتاج قصائد في مستوى القصيدة العمودية، ويقول "عمر فروخ":

حيث تسمح عمليات التأويل التي يقوم بها القارئ بفهم النص والوصول إلى معناه اعتمادا على الخبرات المسبقة وعلى عامل الذوق وبالتالي يحدث خرق لهذا الأفق الذي انطلق منه القارئ، مما يؤدي به إلى تجاوز "المسافة الجمالية" الفاصلة بينه وبين النص والوصول إلى فهمه وقيمة الجمالية التي يخفيها، ويؤدي بالقارئ إلى تذوق النص وإكتناهه بدل الوقوف موقف الرفض منه ومقاطعته. وتصعب هذه العملية لتجاوز المسافة الفاصلة بين النص والقارئ، تصعب كلما ابتعد زمن النص عن زمن القارئ والعكس صحيح، إلا أنه يجدر بنا الإشارة إلى أن عامل الزمن ليس هو الفاعل الأساسي في عملية تغيير الأفق وبناء أفق جديد، بل الخبرة الجمالية والمعرفية للقارئ هي الفاعل الأساسي للوصول إلى أفق النص. فالقارئ يكون دائما منعزلا حين مواجهته للعمل الأدبي، بل يكون محملا بآفاق توقع مختلفة تحتكم إلى الخبرة الذاتية للقارئ والقيم الاجتماعية والتاريخية المحيطة به، فإما أن يحافظ النص على هذه القيم والمعايير فيحدث "اندماج للآفاق" بينه وبين القارئ، وإما أن يخالفها ويخرق الأفق المعتاد، ويتعارض بذلك مع أفق القارئ، فيتغير أفقه وما كان ينتظره، فتكون هناك مسافة فاصلة بينه وبين النص يسميها "ياوس" "**المسافة الجمالية**". فما معناها؟ وما تأثيرها في تحديد قيمة العمل الأدبي؟ وفي جمالية تلقيه؟.

3/ المسافة الجمالية وفنية النص (La Distance Esthétique):

هو مصطلح إجرائي وظفه "ياوس" في نظريته، ويعتبر من أهم مفاهيمه؛ إذ يراه معيارا للحكم على جودة النص وعدمها، و"المسافة الجمالية" هي ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والعمل الأدبي في حالة "خيبة أفق" القارئ، أي عندما يحدث خرق للأفق من طرف النص فيحدث اللاّتواصل بين القارئ والنص فيجبر القارئ على تغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص أما

عندما يحدث تطابق الأفقي فإن المسافة لا تكون موجودة، وفي هذه الحالة يرى الدارسون بأنها تحدث في النصوص الإحترادية ذات الصفة التكرارية، فلا تضيف لمعرفة القارئ شيئا، ولا تستفزه، بل قد تذهب به إلى الملل وترك قراءة العمل الأدبي، من هنا ذهب "ياوس" إلى وصف هذه المسافة "بالجمالية" وجعلها معيارا لفنية وجودة العمل الأدبي بتحديد سمته الفنية عن طريق نوع ودرجة تأثيره في الجمهور"[1]. وهكذا يرى "ياوس" أنه كلما كانت المسافة الفاصلة بين القارئ والعمل الأدبي كبيرة كان النص ذا قيمة فنية عالمية ونجح في إثارة المتلقي وإثارة متعته القرائية، وكلما كانت المسافة الفاصلة بينهما قليلة أو منعدمة، كان العمل الأدبي روتينيا وتكراريا وسهل المنال مما يضفي عليه ركودا وألفة تفقده القيمة الجمالية، كما يقترب العمل الأدبي من الفن الترفيهي الذي يعمل على إشباع رغبات وتوقعات مألوفة؛ إلا أنه يجب علينا ألا نعمم هذا الحكم الذي يذهب إليه "ياوس" لسببين: الأول هو كون القارئ الذي نتعامل معه يفتقر إلى الخبرة والقدرة الأدبيتين، والمعرفة بالجنس الأدبي فلا يحدث تواصل بينه وبين النص وتكون هناك مسافة كبيرة بينهما، مع أن النص قد يكون أكثر من ترفيهي، بل قد يكون اجترارا حرفيا لنصوص سابقة، يفتقر كل مميزات الفنية والجمالية. والسبب الثاني هو ظاهرة التكلف في قراءة الأعمال الأدبية، حيث يذهب القارئ إلى التظاهر بالفهم وتحميل النص مالا يحتمل وتأويله تأويلا منحرفا يجانب الحدود التأويلية لمعاني النص وقراءاته، وبالتالي تبدو المسافة الجمالية منعدمة، ويتراءى لنا تطابق للآفاق، في حين قد تكون المسافة الفاصلة عزلى الوصول إلى مدلولات الأدبي.

لذا يمكن أن تذهب إلى أن معيار المسافة الجمالية معيار غير واضح لحد الآن، إذا ما ربطناه بالاستجابة التي يحدثها النص لدى القارئ أو الجماهير، فبقي خرق العمل الأدبي للأفق السائد قاصرا في كونه معيار جودة واستحسان، أمام إيديولوجيا النقد والمعايير المسبقة لأفق انتظار القارئ، وتأخذ دائما كمثال الشعر الحر الذي خرق الفق السائد في "الستينات"، إلا أنه لم يرق على الجمالية والفنية المطلقة، بل يبقى محل نقد واستهجان من طرف النقاد ذوي التوجه المحافظ والملتزم بمبادئ الشعر العمودي، وحتى "نازك الملائكة"* نفسها –وهب أقطابه– تنتقده في ديوانها

1) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 95.

* نازك الملائكة: شاعرة عراقية من أم شاعرة وأب شاعر تحصلت على شهادة الماجستير في الأدب المقارن بأمريكا، نظمت أول قصيدة سنة 1947، وأصبحت أول كتاب نقدي لها "قضايا الشعر المعاصر " سنة 1962 من مؤلفاتها عاشقة الليل 1947 شظايا ورماد 1949 (ديوان نازك الملائكة) 197. أنظر. يمين العيد: في معرفة النص، ص283.

"شظايا ورماد"؛ حيث تظم صوتها إلى الأصوات المتهمة لأصحاب الشعر الحر بالمبالغة في تحررهم ونسيانهم أهمية الشعر القديم في حياتهم والشعر العربي كله[1].

أما الأعمال الفنية العظيمة الخالدة، فهي لا تقل أهمية عن الكثير من الأعمال التي تحدث اغترابا لدى القارئ إلا أنه لا يجد صعوبة في قراءتها وفهمها والتلذذ بجمالياتها وفنيتها والاستفادة منها في إبداع أعمال جديدة، ورغم أننا نستطيع أن نقول بأن المسافة الجمالية بينها وبين أفقنا الحاضر تساوي "الصفر" مع أنها تندرج ضمن نصوص الماضي التي قد ينعش اغترابا عنها السبب في ذلك هو الوسيط التاريخي الذي تحدث عنه "ياوس" وأشرنا إليه سابقا، حيث إن مثل هذه النصوص تفرض تواجدها عبر التاريخ، وعند الأجيال المتعاقبة، مما يسهل الوقوف على تاريخ تلقياتها وآفاق قرائها المتعاقبين وبالتالي سهولة بناء أفق توقعنا الحاضر مما يؤدي إلى تطعيم النشاط القرائي وتفعيله أكثر فأكثر. إذن المسافة الجمالية هي ذلك البعد الموجود بين أفق العمل الأدبي والخبرات الجمالية للقراء، إلا أنه لا يمكننا اعتبارها معيارا فنيا مطلقا لجودة واستحسان الأعمال الأدبية.

لقد شهدت فترة "السبعينات" تراجعا لبعض المفاهيم النقدية، كالإدراك والتغريب عند الشكلانين، والنموذج التطوري التاريخي "لياوس" والشيء نفسه حدث مع المفهوم المحوري أفق التوقع وأثر المسافة الجمالية في تحديد القيمة الفنية للعمل الأدبي فلم تعد مسألة خرق التوقع معيارا فنيا وجماليا، فوضعها ياوس في "موضع تالٍ لمكان الحال الواقعة بين حالات أخرى ممكنة في تاريخ أكثر تعقيدا للخبرة الجمالية"[2] حيث إن حدوث الاستجابة عند تناول النص تناولا جادا مشروطا بالتجارب مع المعايير الأدبية المعروفة، مما يجعل إبداع القارئ، وجمالية القراءة.

لهذا كان لابد من البحث عن معيار بديل، تقاس به جمالية العمل الأدبي ويتحكم في فنيته وبرز مفهوم جديد فعال يسيمه "ياوس" "القيمة الجمالية" وقد تناوله في كتابه "التجربة الجمالية والهيرمينوطيقا الأدبية» سنة 1977.

4/ المتعة الجمالية (la jouissance esthétique):

[1]) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981، ص 24.

[2]) إيفا نكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 131.

استعمل "ياوس" هذا المفهوم بغية "إعادة الخبرة الجمالية إلى مكانها الصحيح في مركز نظرية الأدب"[1] وقد اختلف قليلا عن "بارت"*، الذي اهتم هو الآخر بهذا المفهوم، حيث ذهب "ياوس" إلى تقسيم "المتعة الجمالية" إلى لحظتين[2]: الأولى تطبق على جميع المتع حيث يتم استسلام الذات للموضوع وتكون سابقة الحدوث على اللحظة الثانية التي يصفها "ياوس" بالغريبة بالنسبة للمتعة الجمالية إذ تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا.

لقد حاول "ياوس" الاهتمام بالمتعة الجمالية؛ كونها متجاوزة لكونها مسلمة اجتماعية سلبية، تحدث في أوقات فراغ القراء، وإنما تحدث عند القراء الذين يكون الفن هو اهتمامهم الأساسي، حيث ترتبط ارتباطا وثيقا بالخبرة الجمالية للقارئ، فيفرق "ياوس" بين المتعة البسيطة والتفكير العلمي أو التاريخي حول الخبرة الفنية والفن. إذن يجعل "ياوس" هذه المتعة التي تحدث التقدم والتراجع بين القارئ والنص، نتيجة تفكير وجهد إدراكي يقوم بهما القارئ، فتكون تابعة لهذا التفكير العلمي والتاريخي المقصود من القارئ أساسا على الخبرة الجمالية له.

استطاع "ياوس" التفريق بين "المتعة الحسية العامة" التي قد تحدث للجميع و"المتعة الجمالية الآدمية" التي تحتكم لمعايير حتى يحدث تحققها، وهي لا تحدث إلا عند تحقق فنية العمل الأدبي وحدوث إستقبالية الخبرة الجمالية أي حدوث الإدراك الجمالي، فلقد درس "ياوس" المتعة الجمالية ضمن تصنيفات حيوية ثلاثة هي[3]: إنتاجية "الخبرة الجمالية" و"استقبالية الخبرة الجمالية" و"اتصالية الخبرة الجمالية"، وذهب إلى دراسة أبعاد هذه الخبرات عبر التاريخ (البعد الإنتاجي والبعد الإستقبالي والبعد التواصلي) فقام بتفحص عدد من النصوص النموذجية للوقوف على تاريخ الإدراك المتعاقب أين كانت المتعة الحسية (الفضول) لا تنفصل عن المتعة الجمالية[4].

ونخلص إلى أن "ياوس" فرق بين "متعة بارت" منتقدا إياها كونها تتوقف عند لذة القارئ للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني (اللغة)، في حين "متعة ياوس" يجدها في طريقة تأويل العمل الأدبي فمتعة "بارت" هي تحرر من الارتباكات اليومية، مما يكسبها وظيفة اجتماعية، في حين تتطلب المتعة الجمالية عند "ياوس" الوصول إلى الموضوع الجمالي للعمل الأدبي بعد تفكير وعمل

---

[1])روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص.91

* تعرض بارت للمفهوم في كتابه متعة النص سنة 1973 (قسم المتعة إلى متعة وسعادة).

[2]) روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص92.

[3]) المرجع نفسه: ص39.

[4]) أنظر المرجع نفسه: ص94.

وردود أفعال مختلفة تجاه هذا العمل الأدبي، إذ تتم المتعة الجمالية في إطار مشاركة ثنائية بين ميولات القارئ واستمالات النص. فالمتعة تحدث أثناء تمظهر الذات القارئة في الآخر (العمل الأدبي)، فيحصرها "ياوس" في مقولة: "المتعة الذاتية في متعة الآخر"[1] ويركز في دراسته للمتعة الجمالية على الخبرة الجمالية للقارئ من خلال التجارب المتعاقبة عبر التاريخ متهما إنتاج "المتعة" من خلال (الخبرة الجمالية الإنتاجية) وإستقبالية المتعة من خلال (بعد التلقي)، وتواصلية المتعة من خلال (البعد التواصلي) وهي المتعة التي يحدثها الخطاب أو العمل الأدبي في الذات المتلقية، مما يؤدي على تغيير أفقها توقعه وحدوث تواصل بينه وبين العمل الأدبي.

تحدث المتعة الجمالية عند "ياوس" من خلال تتابع للمتع الثلاث سابقة الذكر، إذن قيمة النصوص لا تأتي من سلطة المؤلف ولا متعة خبرته، ولامتعة الخبرة الإستقبالية، وإنما من قدرة هذا العمل الأدبي على مواجهة الحياة والتاريخ وحدوث المشاركة بين المتعة الإنتاجية والمتعة الإستقبالية والمتعة التواصلية لتجاوز المسافة الفاصلة والغموض المترقب على التعاقب الزمني. إذن تمسك كل سلطة بمتعتها يكسب بعدا جماليا وقيمة فنية راقية.

لقد أثبت ياوس –من خلال ما تقدم– أن العمل الأدبي لا يتطور بإرادة مؤلفة وحده بل يتأثر بالمتلقي وأسئلته المستمرة والمتجددة، التي يطرحها على هذا العمل مركزا على قيمة الاستقبالات المتعاقبة للعمل الأدبي، وأثر تعاقب الأفاق الماضية في بناء أفق انتظارنا الحاضر. لقد كان هدف "ياوس" الرئيسي هو الربط والتواصل بين الماضي والحاضر وإعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات النظرية.

ب/ **فولفغانغ أيزر*** (wolfgang Iser) **النصية واستجابة القارئ:**

بعدما تعرضنا لأهم جهود "ياوس" من أجل استحداث نموذج نقدي جديد لخدمة مشروعه (نظرية القراءة)، الذي ركز فيه –بدرجة أكبر– على دور تاريخ التلقي في بناء أدب متكامل يعتمد على البعد الإنتاجي والبعد الاستقبالى معا، من خلال العامل الفاعل فيه، المتمثل

[1]) المرجع السابق، ص 95.

*) Wolfgang Iser : ولد سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة لألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها جامعة هيدلبورغ، جامعة فورنبرزع نجامعة كرلوني، جامعة كونشاسنى، جامعة كاليفورنيا، وهو عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون، وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وعضو بالأكاديمية الأوربية، فهو مؤسس للجنة ووحدة البحث المسماة «الشعرية والهيروميتوطيقا » ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونشانس، له عدة مؤلفات في النقد منها: القارئ الضمني The implied reader، فعل القراءة The act of reading المتوقع prospecting التخييلي والخيالي The fictive and the imaginary فولفغانغ أبرز فعل القراءة ترجمة :الجيلالي الكدية ص 05.

في الخبرة تعتبر أهم هدف للدراسة النقدية، معتمدا في اتجاهه الجديد على التأويلية وجهود أهم فلاسفتها- وقد ظهر ذلك فيما تقدم من البحث- فلقد اهتم "ياوس" بقراءة العمل الأدبي من خلال اهتمامه بالوجود التاريخي للعمل وعلاقته مع جنسه، ومع النصوص الأخرى ومتلقيه، لهذا جاءت جهود "فولفغانغ أيزر" مكملة له، حيث يعتبر مشروعه في القراءة والتلقي مكملا وغير بعيد عن جهود "ياوس"؛ من خلال انطلاقه من النقطة نفسها التي بدأ منها "ياوس"، وهي استبعاد كل المؤثرات والظروف الخارجية من العمل الأدبي وكذا السابقة له، وأن تحقق موضوع النص لا يتم إلا من خلال فعالية وسلطة مهمة جدا هي "القارئ"، إلا أن "أيزر" ركز بصورة أكبر على النشاط داخل النص أو أثناء عملية القراءة، وكيف ينتج المعنى، ليذهب إلى شرح وتفسير حدوث عملية الفهم وتوصل القارئ إلى بناء معنى لنص. واعتمد في مشروعه على الأطروحات الفلسفية للظاهراتيين وعلى رأسهم الفيلسوف "انجاردن" وقد استخدم لذلك مجموعة من المفاهيم والإجراءات الهامة لتوضيح الآلية القرآنية بأكثر دقة وتفصيل فما هي حقيقة مشروع "أيزر"؟ وما هي أهم مفاهيمه وإجراءاته؟ وكيف ساهم في دفع وتحديث العملية النقدية وإنتاج معنى النص؟.

يعتبر كتاب "أيزر" "فعل القراءة" 1976 الصياغة النهائية لأفكاره ومبادئه الأساسية التي ابتدأ بها مشروعه لتأسيس "نظريته للتلقي"، وقد أخذ مفهومه الأساسي "القراءة الضمنية" من كتاب البلاغة والتحليل* لصاحبه "واين بوث" wayne Booth.

ولقد اعتمد "أيزر" كثيرا على الظاهراتية وبالخصوص جهود "إنجاردن" حيث تبنى معظم مفاهيمه —كما أشرنا سابقا- فاعتمد مفهومي "القارئ الضمني، ومفهوم الطبقات"، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى أخذ بعضها من المناهج النقدية السابقة، من هذه المفاهيم الذكر (الوقع التفاعل بين النص والقارئ، الاستراتيجيات النصية، سجل النص، وجهة النظر الجوالة). فماذا تعني هذه المفاهيم؟ وكيف وظفها "أيزر" في نظريته؟ وهذا ما سنتعرض له فيما يلي.

1/ **بين التلقي والوقع**: رغم التقارب المدرسي والنظري بين "ياوس" و"أيزر"، إلا أنهما لم يتفقا في مصطلح التلقي، حيث درس "ياوس" التلقي من الخارج أي درسته في مرحلة ما بعد التلقي (نتائج التلقي)، أما "أيزر" فدرس كيفية حدوث التلقي، حيث تعتبر كيفية بناء المعنى

* تكلم واين بوث في هذا الكتاب عن المؤلف الضمني أو المتضمن «Implied authoir» أخذه "أيزر" وسماه فيما بعد بالقارئ الضمني « Implied reader »

النصي هي أهم قضية أثارت "أيزر"، مما جعله يركز على عملية القراءة ذاتها لحظة التفاعل بين النص والقارئ، وما يحدثه هذا النص في وعي القارئ، مستبعدا كل ما يحدث قبل القراءة وخارج التفاعل الثنائي (الذات القارئة والذات النصية) وهو ما ذهبت إليه النظريات الظاهرية مؤكدة أن "الأدب فكرة أساسية؛ تتمثل في أنه على من يدرس عملا أدبيا ألا يعني بالنص الفعلي فحسب بل عليه أن يعني أيضا وبدرجة مساوية، بالأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص"[1]، ولهذا فقد ركز "انجاردن" على عملية وطريقة إدراك الوقع الذي يحدثه النص في القارئ، وكيفية صناعة هذا الوقع، وكيف ينتج المعنى من خلال اندماج ذات القارئ والموضوع، يدل أن يبحث عنه في النص، ولهذا رفض "أيزر" أن يستعمل مصطلح "التلقي" الذي يعني عنده أن المعنى ينتج من خلال الأفق الذي يبنيه القارئ الذي يخضع للظروف الاجتماعية والتاريخية والثقافية المحيطة به.

لقد انتقل أيزر من خلال نظرية أوقع الجمالي من السؤال: ماذا يعني النص؟ إلى: ما الذي يحدثه النص في القارئ، وكيف ذلك؟ ولهذا سوف نرى مفهوم المعني عنده.

2/ **الوقع الجمالي وإنتاج المعنى**: حاول "أيزر" أن يبتعد عن كل ما سبقه من دراسات نقدية وبخاصة تلك التي جعلت النصوص وثائق تشهد على عصور كتابتها، وتقاليدها الثقافية وظروفها الاجتماعية، فلم يعدا المعنى هو البحث في هذه الوثائق التاريخية، فلا وجود لمعنى بجمله النص بين طياته، بل المعنى "يوجد في مستوى ما من اللغة، لا تنتمي المفردات إليه إن المعنى جزء من البنية العميقة ومن المستوى الدلالي والمعرفي، ويمكنكم أن تذكروا أنه بين المستوى السطحي والمستوى العميق في اللغة لا يوجد أي تطابق بين مستوى واحد ومستوى آخر، ويمكن للمعنى أن يقاوم دائما الكلمات الخالصة"[2]. إذن المعنى غير محصور في العمل الأدبي، ولا يمكننا استخلاصه من مفردات العمل الأدبي ولغته، بل هو ذلك الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في القارئ، أين تتلاقح ذاتية الموضوع وذاتية القارئ، إن النشاط التأويلي للقارئ لم يعد ذلك التأويل الكلاسيكي الذي يعمل على التقليب في أوراق الماضي، بل هو نشاط فعال أكبر ما يميزه هو حركة المدنحو النص وحركة الجزر نحو القارئ.

لقد أعطت نظرية (الوقع الجمالي) لـ"أيزر" دعما ودفعا كبيرين، أيدا رفضه لكل الدراسات النقدية القديمة، فالمعنى إذن يُبْنَى وينشأ داخل النص ساعة القراءة، ولا يبحث عنه فالقارئ يعيش

[1] جين تومبكتر: نقد استجابة القارئ ص 11.

[2] أيزر: فعل القراءة، ص 71.

المعنى من خلال الوقع الجمالي "والمعنى ليس كينونة قابلة للتعرف غير أنه إذا كان شيئا فهو حدث دينامي"[1]. إذن فالوقع تجربة يعيشها القارئ، ولا يمكن تحقق العمل الأدبي إلا في وعي القارئ ومن هنا نذهب مع "أيزر" إلى أن العمل الأدبي لا يمكنه أن يفرض معنى ما على القارئ. أو يحدده، كما لا يمكن أن يُعَيَّن من طرف القارئ وحده بذاتية شخصية؛ إذ عملية القراءة هي ذلك التبادل والتفاعل من وإلى القارئ*، ومن وإلى العمل الأدبي في حركية يتشكل عبرها المعنى.

وقد حاول "أيزر" قدر المستطاع الابتعاد عن المؤثرات المسبقة على القراءة والخارجة عن البنية النصية كظاهرة أدبية، مخالفة لما يحيط بها رغم أنها تنشأ فيه ومنه، وبخاصة التفسيرات الاجتماعية والنفسية* للنصوص، فالمعنى لا يفرض بل هو "أثر يمكن اختباره لا هدف يجب تحديده"[2]، ولهذا حاول "أيزر" أن يربط بين ثالوث الظاهرة الأدبية (المؤلف والنص والقارئ) ويلخصه في (الهيكل، الصورة الذهنية والبناء الاتصالي) كالأتي:

الهيكل ←——— العمل الأدبي (البنية التخطيطية).

التصور الذهني ←——— الصورة الذهنية المكوَّنة أثناء القراءة على مستوى وعي القارئ.

البناء الإتصالي ←——— الحالات التي تصعِّد وتحكم تفاعل النص/القارئ.

وبهذا تجاوز "أيزر" الاعتقاد بأن إنتاج المعنى يكون في الطبقة اللغوية للعمل الأدبي، بل لابد من البحث عنه في مستوى آخر، أين ينشط فعل الفهم عند القارئ، مع نشاط العلامات النصية للعمل الأدبي، ولم يكتفِ "أيزر" بمعرفة حقيقة المعنى كونه يبنى ولا يكتشف بل راح يحلل طريقة البناء هذه ويبحث عن الآليات والإجراءات التي تؤثر في هذه العلمية[3]. فاهتم بمفهوم "الوقع الجمالي". فماذا يعني هذا المفهوم؟.

مفهوم الوقع الجمالي: إن اهتمام "أيزر" بالسؤال الجديد: لماذا يحدث عندما تقرأ؟ جعلة يركز على النشاط المتبادل بين البنية الفنية (العمل الأدبي) والبنية الجمالية (فعل القراءة)، ورأى بأن

---

[1]) المرجع السابق، ص 13.

* إن مشاركة القارئ الكبيرة في إنتاج المعنى، جعلت الكثير من النقاد والدارسين يصف عملية القراءة عند "أيزر" بالتراجع إلى الوقع النفسي ونظريات التحليل النفسي، مما جعل أيزر يولي اهتماما كبيرا لجهود Simon lesser و Norman Holland في كتابه lacte de lecture، حيث طرق بعض المفاهيم السيكولوجية وأثرها في القراءة.

* نقصد بالتفسيرات النفسية نظريتي "سيمون ليسر" و"نورمان هولاند". إلا أن "أيزر" رغم توظيفه لبعض مفاهيمها في تحليل عملية القراءة، فقد عارضهما في إمكانية تأثير نفسية القارئ في بناء المعنى كون القارئ الفعال هو الذي يكون متحررا من كل ما هو محيط بالنص، وكذلك من كل جملة مسبقة يمكن أن تفرض على النص فتفقده جماليته، ويصبح مرآة عاكسة لنفسية قارئه.

[2]) روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص 102.

[3]) أنظر، روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال.

هذا التفاعل هو ما يوفر الأرضية الفعالة لحدوث "الوقع الجمالي" الذي جعله جوهر نظريته. وفي شرحه للوقع الجمالي وصفة بكونه رفعا متضمنا في النص غير واضح تماما، وغير ملموس بل هو رد فعل يحدث على مستوى حساسية القارئ، ويكون هذا الوقع نتيجة الممارسة التي يقوم بها "القطب الفني" على القارئ، من خلال بعض بنيات النص والتي سنراها فيما بعد، في أجزاء لاحقة من البحث.

وقد جعل "أيزر" للتفاعل بين النص القارئ شروطا لابد من توفرها، حيث انطلقت نظريته للقراءة من قناعة أساسية، هي أن العمل الأدبي يقول شيئا ويعني شيئا آخر، يتجاوز دلالاته إنه – العمل الأدبي- متجاوز لنفسه وما هو خفي منه أكثر مما هو حاضر، وهذا ما يسمى بثنائية الحضور والغياب، وهو مجال نشاط بنيات النص، أما الغياب فهو مجال نشاط البنية القارئة (القارئ)، وهذه الجدلية هي ما يحرض القارئ على التفاعل والتموضع في النص وإنتاج المعنى، وهذا التجاوز للبنية اللغوية هو ما جعل التفاعل الأدبي يختلف عن التواصل القارئ الذي يبقى أسير الدلالات اللغوية المعجمية وأسير ثنائية الزمان والمكان، كما أن التواصل اللغوي -كما تحدده نظرية التواصل اللغوي- لا يتم إلا في إطار تماثل المرجعية بين المرسل والمتلقي الذي لابد أن يتميز ويخضع لشرطية الحقيقية والواقعية ليتعامل مباشرة مع شفرات الرسالة اللغوية، أما التواصل الأدبي فيختلف فيه القارئ إلى ما يسميه "أيزر" "القارئ الضمني" فماذا يعني القارئ الضمني؟ وما هو دوره في نظرية القراءة؟ وأين يبدو تميزه عن القارئ الحقيقي؟.

3/ القارئ الضمني:

نظرا للمكانة التي احتلتها عملية القراءة في النظريات النقدية المعاصرة؛ حيث أصبح القارئ هو الفعالية الأساسية في إنتاج النص وضمان حياته، واستمراريته فهو الذي يبث الحياة في البنية الفنية ويعطيها معنى، حيث يتركها المؤلف دون هوية، كونه "يجلب الكلمات للنص بينما يأتيها القارئ بالمعنى"[1]. لقد أصبح –فعلا- السلطة المركزية في العملية الأدبية.

رغم المكانة التي احتلها القارئ إلا أن الاختلاف في ماهيته وتقسيماته بقي يعرقل التوافق في النظرية النقدية ككل، حيث ظهرت أنواع كثيرة وتسميات متعددة للقارئ سنحاول الإشارة إلى هذه الأنماط[2] من القراء. مع التركيز على "القارئ الضمني".

[1]) أيزر: فعل القراءة، ص 20.

[2]) اعتمدت في سرد هذه الأنماط على كتاب "فعل القراءة" "لأيزر"، ص 20 وما بعدها.

أ/ **القارئ الحقيقي**: ويعرف هذا النوع من خلال أثاره القرائية الموثقة، ونستطيع توضيحه أكثر، من خلال التواصل اللغوي ممثلا في المستقبل (المرسل إليه) الذي ترتبط قراءته بزمن محدد ومكان محدد، وتوثق في مؤلف معين – ويتجسد هذا النوع في النقاد الذين أستأوا نصوصا نقدية عبر التاريخ.

ب/ **القارئ الافتراضي**: هذا النوع يمكن أن تسقط عليه كل الاحتمالات القرائية للنص الواحد، ويتميز بأنه غير حقيقي، وغير خاضع لثنائية الزمان. ومن خلال تعدديته ولإثباته، فقد يكون مستواه بسيطا، وقد يكون رفيعا، مما يجعلنا نسقط عليه قراءة سطحية تكتفي بالدلالات اللغوية، وقد نسقط عليه قراءة إبداعية جمالية تكتنه النص وتقف على دلالاته الغائبة ومستوياته الجمالية.

ج/ **القارئ المثالي**: فالكثير من الأحيان يوصف بالقارئ المثقف، أو ذي القدرة الأدبية الكافية، ومثاليته نتيجة قدرته على فهم النص على أكمل وجه "لذا ينبغي على القارئ المثالي أن يكون به سنن مطابق لسنن المؤلف"[1]. وهذا ما يجعله مستحيل التحقق، إلا إذ كان هو المؤلف نفسه، وبالتالي فالقارئ المثالي –من هذا المنظور– هو من يشارك المؤلف مقاصده وإستراتيجياته التي حملها في النص مما يجعل وجوده منفصلا عن ذات المؤلف سلبيا، حيث يقضي على روح الإبداع وعلى النص نهائيا، باستهلاكه من أول قراءة تكون مطابقة تماما لمقصدية المؤلف. إن هذا القارئ يثبط كل نشاط قرائي، لذا قلّما نجد مؤلف يصرح بما أراده من نصه، أو ماذا يعني بكتابته. فهذا النوع من القراء لا يمكنه أن يخدم "نظرية القراءة وجمالية النصوص"، بل هو يدمر الأدب ليختصره في التواصل اللغوي. نصل من خلال ما تقدم إلى أن القارئ المثالي افتراضي ولا يمكنه أن يتحقق.

د/ **القارئ الأعلى**: ظهر هذا القارئ عند "ريفاتير"* (Michael Reffatarre)، الذي يلخصه في جميع القراء المخبرين الذين يلتقون عند النقاط المحورية الفعالة في النص، ويكونون ذوي كفاءة أدبية مختلفة، يقضي اجتماعهم بإلغاء درجة التنوع في درجة الاستعداد الذاتي لكل واحد منهم، ومن خلال هذا التنوع الذاتي بينهم يهدف "ريفاتير" إلى بناء واقع أسلوبي موضوعي متكامل، يساعد على إدراك عالي لهذا الواقع الأسلوبي، متحرر من العلاقات الإنزياحية الخارجية،

---

[1] أيزر: فعل القراءة، ص 22.

* Michael Reffaterre : ناقد وباحث أمريكي أستاذ بجامعة كولومبيا، ورئيس القسم الفرنسي فيها من النقاد الأسلوبين ركز على تحليل النص، من مؤلفاته "دراسات في الأسلوبية البنيوية 1971. أنظر، يمين العيد: في معرفة النص.ص292.

ويركز "ريفاتير" على أن هذه اللامرجعية لقارئه الأعلى تدعم استقبالية القارئ الداخل نصي، ليصوغ واقعا أسلوبيا موضوعيا متحررا من العامل التاريخي، مما يساعده على قراءة كل النصوص، مهما بعدت أو قربت من عصر القارئ.

هـ/ **القارئ المخبر**: اشتغل هذا المفهوم عند الناقد "فيتش"، ويتجسد القارئ المخبر في ذلك الشخص الذي يملك كفاءة لغوية تتطابق مع لغة النص ويكون متمكنا من المعرفة الدلالية أي على قدر كاف من الخبرة سواء كانت الخبرة المنتجة أو الخبرة المفهمة.

و/ **القارئ المقصود**: يظهر هذا المفهوم عند "وولف" wolfe، ويمكن أن يتخذ هذا القارئ أشكالا عدة باعتباره تخيليا من طرف المؤلف،كما يمكنه أن يجسد كل القراء سواء القاطنين في ذهن المؤلف، أو القاطنين في أذهان الجمهور المتلقي، ويربطه "وولف" بالتاريخ الاجتماعي لذلك العصر، وبالتالي يستطيع من خلاله تحديد المتلقي الذي أراد المؤلف مخاطبته. ونشير إلى أن هذا القارئ مثله مثل أي بنية نصية (الشخصيات، الحبكة، الأحداث...) كونه يصنعه المؤلف ويقصده ويوجهه هو، لهذا لا يمكنه أن يكون فعالا، فلا يمكنه أن يتفاعل مع النص، إذ يكشف فقط عن استعدادات الجمهور التاريخية؛ أي الذي يريده المؤلف.

ن/ **القارئ الضمني**: مفهوم استعمله "أيزر" من أجل بناء نظريته في القراءة وهو ليس بالقارئ الحقيقي ولا المعاصر، بل بنية تخيلية تقع داخل النص. ويتميز "القارئ الضمني" بانعزاله عن كل مؤثر خارجي، وينتج في النص ذاته، كما أن "له جذورا متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[1] إذ يمكن "للقارئ الضمني" أن يتطابق -فقط- مع بنيات التحيين التي توجد في النص؛ أي يمكنه أن يصنع ويهيئ بنية فهم مسبقة للدور الذي يمكن أن يتبناه قارئ أو متلقي ما، ومن هنا يمكننا أن نخلص إلى أن "القارئ الضمني" بنية نصية، وتحققٌ للمعنى في الوقت نفسه. كما يختلف "القارئ الضمني" باعتباره بنية نصية على القارئ المعاصر الذي يبنى تاريخ التلقيات الممكنة، كما يختلف عن القارئ المثالي أو النموذجي الذي يتطابق مع المؤلف. إن قارئ "أيزر" قارئ غير عادي "فهو يمشي باستمرار لاستقرار القراء

[1]) أيزر: فعل القراءة، ص 30.

الحقيقيين ولينبني فعل القراءة"[1]، لذا فهو يسمى "بالقارئ المشاء" (peripatetie) مما يوضح أن "القارئ الضمني" شرط من شروط حدوث التوتر وبالتالي التفاعل بين النص والقارئ.

لقد تخطى "أيزر" كل المفهومات البسيطة والسطحية للقراء، حيث تجاوز قارئُه الذات الموجودة بالفعل، واصبح يعني تلك البينات المعرضة في النص حتى وإن لم توجد عملية قراءة، مما يدعم دور القارئ الفعال في النظرية الأدبية المعاصرة، كما يوضح "أيزر" بأنه "بناء نصي يأمل من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديه"[2]، لذا فسمه "أيزر" إلى قسمين: "انبنائية نص" و"سلوك بنائي"، مما يجعله يتموقع في النص كما يتموقع على مستوى القارئ الحقيقي ليحيط بكل جوانب العملية الابداعية دافعا فعل الفهم نحو الأحسن والأمثل

لقد ركز "أيزر" -كما أشرنا سابقا- على السؤال التالي: ما يحدث للقارئ أثناء إنتاج المعنى؟، لذا فقد حلل بدقة عملية الالتقاء بين النص والقارئ، والتفاعل الحاصل بينهما، وكيف يحدث إستيعاب النص، لذا كانت جهوده مكملة إلى حد بعيد لجهود "ياوس" الذي ركز على التلقي كفعل تاريخي، فتناول تلقيات النصوص من الجانب الدياكروني أي(Diachronei)؛ أي درس واقع التلقيات المتتالية وتأثيرها في النصوص الأدبية، في حين نظرا "أيزر" إلى التلقي من الجانب السنكروني (Synchronie)، أي في لحظة قرائية ما، وتتجلى لنا جهود "أيزر" من خلال مفاهيمه التي وظفها في شرح وتفسير إستراتيجيات القراءة، والفهم، والشروط التي لابد من توفرها لحدوث هذا التفاعل، الذي يجمع بين قطبين غير متماثلين لبناء موضوع العمل الأدبي الذي بدوره يكون متوسطا بين "البنية النصية" و"ذاتية القارئ"، كون النص يمثل "أثرا موجودا بالقوة يتم تجسيده بالفعل بواسطة القارئ الضمني"[3]. فيكف يتم هذا التفاعل بين النص والقارئ؟ وما هي آلياته؟.

التفاعل بين النص والقارئ: وزع "أيزر" مهمة إنتاج المعنى على طرفين متفاعلين هما (البنيات النصية) و(أفعال الفهم المبنينة)، إذ لا يمكن حدوث القراءة في اتجاه واحد، وإنما هي (Distorsion)، يشغِّل طرفيه "البنيات النصية" و"أفعال الفهم"، بل هي فعل دينامي ينطلق من البنية اللسانية للعمل الأدبي ليغوص في بنيته العميقة، وفي هذا القول "تريسترام شاندي"

[1] مجموعة باحثين: نظرية القراءة إشكالات وتطبيقات، ج1، ط1، المغرب، ص

[2] روبرت سي هوليب : نظرية الاستقبال، ص 105.

[3] إفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 132.

(tréstram shandy): "سأفعل كل ما في جهدي لأجعل خياله يشتغل مثلما يشتغل خيالي"[1] إذن يجب على القارئ والمؤلف من خلال نصه، أن يصلا إلى تفاهم واتفاق. وهنا يشخص "أيزر" مفهوم "اللاّتساوق بين النص والقارئ"[2]. حيث يفترض "أيزر" نموذجا تواصليا لا متوازيا بين النص والقارئ، يعتمد الاغتراب وتجنيب الفق مما يجعل القارئ يصطدم «بمثيرات أسلوبية غريبة الوقع دلاليا وتركيبيا، أجمل في أديبتها وأحلى في شعريتها"[3]، إذن كلما كان النص أكثر مفاجأة كان وقعه على المتلقي أعمق وإثارته أقوى، عكس النصوص التي تقدم جاهزة كاشفة لكل خباياها يقراها الساذج والخبير، فتثبط قدرات القارئ وتجعله سلبيا، أكثر ما يميزه هو المنفعة، فتُكَسَّرُ الدهشة ويقضى على متعة القارئ.

لقد قام "أيزر" بتحليل فعل القراءة وطريقة حدوثه، مرتكزا على مجموعة مفاهيمه التي استعار بعضها من النظريات الفلسفية والبعض الآخر من المناهج النقدية وبعضها كان خاصا به ومن هذه المفاهيم نذكر: (بنية النص، سجل النص الذخيرة)، الاستراتيجيات النصية،مواقع اللاتحديد، وجهة النظر الجوالة)[4]، وسنحاول الآن التعرض لأهم هذه المفاهيم.

1/**البنيات النصية** (Structures Tesctualits): تعتبر البنية النصية من أهم البنيات المعقدة التي تؤثر في عملية التفاعل بين النص والقارئ، ويرى "أيزر" أن النص الأدبي "ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئا فهو حدث دينامي"[5]، فهو لا يحصره في بنيات لغوية محددة ولا في جسم ثابت بل يجعله يتحقق –فقط– أثناء عملية القراءة، وبالتالي لا يمكن أن نفهم من خلال تعريف "أيزر" النص فهما متعينا فيبدو النص عنده لا يمكن أن يعرف إلا بوصفة يحمل معنى، ينتج أثناء النشاط القرائي عبر مراحل متتالية، سوف نتعرف عنها لاحقا.

ولقد استند "أيزر" كثيرا على النظرية الظاهراتية، التي ترى أن النص الفعلي هو تلك البنية التخطيطية التي أشرنا إليها* عند "انجاردن"، وهذه البنية ليست ذات فعالية إذا لم نهتم بأفعال

[1]) روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال هوليب، ص 110.
[2]) المرجع نفسه، ص 111.
[3]) علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص، مجلة اللغة والأدب، ع 14، ديسمبر 1999، جامعة الجزائر.
[4]) لقد عرضت هذه المفاهيم جملة واحدة، وذلك لطبيعة نظرية القراءة، وتداخل مصطلحاتها ومن خلال الأجزاء اللاحقة من البحث ،سوف نلاحظ كيف أنها تتقاطع وتتداخل أكثر مما تتميز وتختلف. وقد حاول "أيزر" في كتابه "فعل القراءة" أن يمنهجها في ثلاثة عناصر هي (التفاعل بين النص والقارئ، استيعاب النص وشروط التفاعل) إلا أن التداخل يبقى يميزها.
[5]) أيزر: فعل القراءة، ص 13.
*) قمت بالإشارة إلى مفهوم "إنجاردن" للبنية النصية، في الفصل الأول، ص

التجاوب معها، هذه الفعال التي لا يمكنها الحدوث ما لم يحدث فعل التحقيق على مستوى القارئ، مما جعل أيزر يقسم العمل الأدبي قطبين هما ((القطب الفني)) و ((القطب الجمالي))؛ أي (التحقق الذي ينتجه القارئ)، ويعطي للبنية النصية مظهرين[1]: الأول ((الوجه الفظي)) هو المظهر الذي يوجه رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطيا[2]. أما المظهر الثاني ((فالوجه التأثيري)) وهو نتيجة ما تم بنيته بواسطة لغة النص على مستوى القارئ، ويموضع "أيزر" عملية إنتاج معنى النص بين هذين الوجهين، وفي ضوء هذا التقاطب لا يكون الموضوع الجمالي الناتج مطابقا للمظهر اللفظي ولا على المظهر التأثيري. وهو ما لحظناه عند "إنجاردن" حيث يقع الموضوع الناتج بين موضوعية النص وذاتية القارئ.

إذن لا يتحدث "أيزر" عن النص ولكن عن إنتاج، فالنص يحمل محرضات وإمكانات للمعنى تجعل القارئ يدخل في عملية تحيين للمعنى، بانيا بذلك مخططا للوصول إلى معنى النص الذي لا يتحقق على مستوى وعيه أيضا، وبهذا يؤكد "أيزر" أن طبيعة النص الناتج تكون مزيجا بين الموضوعية النصية وذاتية القارئ مما يضفي عامة صفة التميز والجمالية، وهذا ما يفسر عدم قابلية قارئ ما لتلقي نص معين نتيجة انتقاء التوافق بينهما على المستوى اللغوي (البنية التركيبية).

ولكي يتم الالتقاء بين قطبي القراءة لابد من توافق مرجعي* بينهما وهو ما يسميه "أيزر" "رصيد النص"[3]، وينبني هذا الرصيد من خلال الحوارية والتفاعل الذي يحصل بين النص والقارئ، وهي ليست "مقومات بنيوية، فالأحرى أنها تستتبع تنظيم المواد كما تستتبع الشروط التي تحكم توصيل هذه المواد، وهي تشمل بنية النصر الباطنية، وعمليا الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ"[4]، وهذه المرجعية نطبقها مجموعة من المفاهيم التي استثمرها أيزر في نظريته وهو: (سجل النص، الاستراتيجيات النصية).

---

[1]) أيزر: فعل القراءة، ص 13.

[2]) تعتبر هذه النقطة مهمة جدا عند أيزر، حيث يرد من خلالها على كل الذين اهتموا نظرية القراءة عاملا، مشجعا على ضياع معنى النص من خلال تعدد القراءات ولا نهايتها حيث يرى "أيزر" أن هذا التعدد لابد أن يحتكم للوجه اللفظي (البنية التركيبية)، حيث تلتقي كل القراءات مهما تعددت عند هذا الوجه، منطلقة منه، ومعدلة من خلال تأثير مكوناته، مما ينقي اعتباطيتها وذاتيتها.

*) لا نقصد بالمرجعية هنا مرجعية التواصل اللغوي التي توجد في نموذج "جاكوبسن" التواصلي، وهي المعايير (الاجتماعية والثقافية)، وحتى يتم التواصل بين المرسل والمستقبل، بل هي مرجعية، يتم فيها تحوير المعايير المألوفة ليحدث توافق بين النص والقارئ.

[3]) رو برت سي هوليب: نظرية التلقي، ص 208. تر: عز الدين اسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية،1994، ص208.

[4]) المرجع نفسه، ص211.

أ/ **سجل النص** (Répertoir Du Tescte): يحيلنا هذا لمفهوم إلى الوجود التاريخي للنصوص الأدبية، وإلى الوظيفة التواصلية التي ينجزها النص في لحظة قراءة ما. إذن هي لحظة تقاطع النص مع الواقع والثقافة مع القارئ[1]. فالنص يلتقي مع القارئ في وضع جديد نميز فيه شروطا انتقائية جديدة للملفوظات تختلف عن اللفظ العادي، وهذا ما يعرف باللغة الأدبية حيث يقوم المؤلف بانتزاع الألفاظ في وسطها العادي ودلالاتها العادية لتنسلخ من واقعها الأصلي وتدخل في واقع تفاعلي جديد من خلال توظيفها في النص والتقائها مع القارئ في موقف جديد مخالف للعادي من خلال البنية التخطيطية للنص[2]. فمن خلال رؤية النص جديدة يصبح السجل** تلك الذخيرة التي تمثل كل ما ينحدر منه النص، مما يجعله شرطا أساسيا "للتواطؤ والالتقاء بين النص والقارئ"[3]. يقول "أيزر": "إن السجل ينظم مواضع القارئ بالنص ومن ثم موقعه مقارنة بالمحيط الإشكالي للأنظمة المرجعية التي يقدمها السجل، وبالتالي فإن السجل ينظم بنية دلالية يجب أن توسع إلى أقصى حد أثناء القراءة"[4]. إذن يلعب دورا هاما في بناء النص حيث يمكن وصفه بالذخيرة الانتقائية التي ينطلق منها المؤلف بقصدية لبناء نصه فيقول "أيزر": "إن المخزون المختار عندما يدخل في الكتاب يتعرض لتحول متماسك يعدِّل بوضوح طابعه، ويخسر العنصر المعروف عندما يمتص النص مرجعه لأصلي ويصبح لا يدل، إلا على الشكل النصي"[5]. إذن "السجل" هو مجموعة معايير محورة لتناسب مع ما أراده النص وما أراده القارئ، حيث يوجه السجلُ القارئَ ويرتب اللقاء بينه وبين النص، كما يضمن حدوث التواصل بينهما، فيجد القارئ نفسه مجبرا على إعادة ما كان عرضة لاقتناء معياري ولإعادة تقويم للمعروف الذي يمكن أن تتنوع أهميته حسب العمل الفني المعروض، فيتموضع القارئ في النص معتمدا على قدرته وتخيرته المعرفية لإكمال ما ينقص في البنية النصية.

ب/ **الاستراتيجيات النصية** (les stratégies du tescte): يسمي "أيزر" التخطيطات البيانية الموجودة في النص "بالاستراتيجيات النصية"، فهي موجهات نصية وإحالات مرجعية

---

[1]) Iser wolfgang : làcte de lecture « theorie et éffet esthetique » , traduit de lallemand , par Evelyne szngcer ed MARGADA Bruxelles 1985. p 101

[2]) المرجع نفسه، ص 127.

* *) استعمل المصلطح روبرت هوليب في ترجمة نظرية الاستقبال (بالذخيرة).

[3]) المرجع السابق، ص 129.

[4]) Iser : l'acte de lecture. p 155.

[5]) محمد خير النقاعي: بحوث في القراءة والتلقي، ص 40.

وظيفتها ربط عناصر السجل، فتقوم بترتيب خطية النص مما يعطيها دورا تنسيقيا مع السجل و«تكون الاستراتيجيات -إذن- توجيهات عملياتية تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها[1]، وتبدو أهمية الاستراتيجيات كلما حولنا تلخيص قصة أو عمل أدبي، حيث نعمل على هدم النص وخلخلته، فيضيع منه جزء معين، هذا الجزء المفقود يضيع معه نسق النص، والتنظيم الاستراتيجي للنص والوصلات بين عناصر المخزون[2]، فيقول "أيزر": "إن الذخيرة أو المخزون يتضمن عناصر تعبر بدورها بمثابة مضمون وهي بحاجة إلى شكل أو بناء لتنظيم عرضها، تقوم بوظيفة البناء هذه الاستراتيجيات النصية فهي تلك الأنساق المادية والأحوال التي تصل إلى المواد ببعضها، وتسور كلا من البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ"[3]، ويعتمد "أيزر" في شرحه للاستراتيجيات على مفهومين[4] هما: (الموضوع) (thème)، وهو ما يظهر لرؤية القارئ أي ما يقابل البنية التركيبية. والأفق (Horizon)، وهو ما يغيب عن رؤية القارئ ويقع في عمق النص ويقابل البنية الاستبدالية. وهنا يأتي دورا الاستراتيجيات كوحدة دينامية في توجيه القارئ إنها مجموع التقنيات التي يستعملها النص والمتلقي في مواجهة تواترية مع منظورات النص المختلفة، الموضوع تارة والأفق تارة أخرى، ولا يفترق هذا التقسيم كثيرا عن مفاهيم المناهج النقدية السابقة، إلا أن ما يميز مفهومي "أيزر" هو أن عناصر موضوع النص تكون منتقاة بقصدية تجعلها تنسلخ من دلالاتها الأصلية، لتصطدم مع دلالات التركيب الجديد على مستوى القارئ، مما يحدث توترا بين الدلالتين هو سبب حدوث الفهم وتعميقه.

إذن توجب الاستراتيجيات مجموعة قواعد نصاحب عملية التواصل بين عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي، فتقوم بإدخال مجموعة عناصر في النص وصياغتها مستعملة في ذلك المعايير والقوانين الجمالية المتعارف عليها لإحداث الألفة بين القطبين المتفاعلين.

تلخص في الأخير إلى أنه لابد للذات القارئة أن تدرك هذه الإستراتيجيات، حتى يمكنها التموقع في النص والتحاور معه، و"الاستراتيجيات ليست بنيات السرد ومظاهر النص السطحية،

[1] المرجع نفسه، ص46.
[2] أنظر، المرجع نفسه، ص 40.
[3] أنظر، روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص107.
[4] استعار "أيزر" هذين المفهومين من نظرية ألفريد شونز Alfred chonz الظاهراتيه، أنظر، روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص107.

بـل هـي بنيـات تكمـن وراء هـذه التقنيـات لتمكنهـا مـن أحـداث التـأثير في المتلقـي"[1] تقـوم الاستراتيجيات إذن برسم معالم النص، وفي الوقت نفسه تعمل عمل تغريب المألوف كوظيفة نهائية لها[2]، فتوفر كل ما يضمن التواصل النص والقارئ، من خلال ربطها بين عناصر النص، وكذلك بين السياق المرجعي والقارئ، كما يعمل سجل النص على وضع القارئ في إطار مرجع البنية النصية.

رغم أهمية هذين العنصرين، إلا أننا لا بد أن نشير إلى ضرورة وجود فعل القراءة حتى يؤدي هذان المفهومان دورهما، فكل منهما يعمل على جعل النص في تواطؤ وتكافؤ مع القارئ لتفعيل عملية التفاعل، لكن لابد أن نتعرف على بنية أخرى من البينات النصية، التي يراها "أيزر" مركز تنشيط فعالية القراءة، واستقرار ملكات القارئ وقدراته، إنها البياضات أو ما يسميه "أنجاردن" "موقع اللاتحديد"، فماذا تعني مواقع اللاتحديد؟، وما هو دروها في تفعيل عملية القراءة؟.

2/ مواقع اللاتحديد*:

حظي هذا المفهوم باهتمام كبير عند "أيزر"، فمواقع اللاتحديد" هي تلك الفجوات التي يتوقف القارئ عندها، فتعيق حركته القرائية في النص، نتيجة الخلخلة التي تواجهه، والغموض الذي يجبره ويجبره على تشغيل طاقته التصورية، وقدراته الآدمية ليصل بين أجزاء النص المفككة والمخلخلة من خلال هذه البياضات يستحضر الجزء الخفي في النص. يقسمها "أيزر" (الفراغات) و(طاقة النفي).

2-1/ الفراغات:

تنقسم الفراغات إلى نوعين[3]: "الفراغات" و"الشواغر"، والفراغات توجد على مستوى الموضوع (Thème)؛ أي هي الإبهام الذي سيوقف القارئ أثناء قراءته الخطية، فتفصل بين جزئين على مستوى سطح النص وعند ملء هذه الفراغات القيمية تتضح الرؤية الأولى أمام القارئ، ويسهل عليه الانتقال إلى مستوى الأفق (Horizon)، أي يبدأ الاشتغال على مستوى المدلولات

[1]) رو برت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص 107.

[2]) المرجع نفسه، ص ن.

* ترجم مصطلح (مواقع اللاتحديد) " les blancs" عدة ترجمات منها (الفراغات، البياضات، مواقع اللاتحديد، نقاط الابهام، الفجوات النصية)، وقد اعتمدت في هذا البحث ترجمة (مواقع اللاتحديد) لتوحيد المصطلح في البحث، ولأنها ترجمة استعملت في ترجمة حبلالي الكدية لكتاب "فعل القراءة" لأيزر. وهو الكتاب الذي اعتمدت عليه في هذا العنصر.

[3]) أنظر، رو برت سي هوليب: نظرية الاستقبال ص 113.

والمظاهر التخطيطية للنص، أين تواجهه (شواغر) نصية على مستوى الموضوعات والمدلولات في عمق النص، هذه الفجوات بينها "أيزر" و"الشواغر" ومن خلال ملء هذه الشواغر، وإسقاط التصورات المناسبة لها يبدأ القارئ في التموقع داخل النص، وإحداث الألفة بينه وبين بنية النص "فالفراغات أو الشواغر تشكل طريقة لقراءة النص بتنظيم مشاركة القارئ مع بنائيتها للحالات المتنقلة، وبذات الوقت فإنهما يجبران القارئ على إكمال البنائية، وهكذا ينجحان الموضوع الجمالي"[1]، فمن خلال ملء يتحول الأفق إلى موضوع[2]. وهذه من أهم وظائف مواقع اللاتحديد، حيث تربط بين أبعاد النص المتنافرة من خلال النشاط السيميائي على مستوى ذهن القارئ.

تبدو للوهلة الأولى البياضات عوامل معطلة للقراءة، حيث إنها تفصل بين عناصر النص لكنها في الحقيقة هي المحفز الأساسي الذي نشط طاقة القراءة، ومخيلة القارئ لينطلق من الدوال للوصول إلى المعاني، من خلال إستقاطاته "Les Projections"على النص لاستكمال الناقص فيه. ويقول "ميرلوبونتي": "إن غياب الدليل يمكن أن يكون هو نفسه دليلا"[3]، فهذا الفراغ والخلخلة واللاتوازن بين النص والقارئ، يحرض القارئ على الإستمراية في الاسقاطات التي تتغير من حين لأخر عبر سير القراءة. حسب نظرة "ميرلوبونتي" السابقة. فكل إسقاط من القارئ يبقى عرضة للتعديل، وهذا التغيير هو سبب نجاح عملية التفاعل، إذ لو كان كل شيء في النص واضحا لا يحتمل إلا مقابلا واحدا، لما كان النص الأدبي موجودا، وبالتالي فوظيفة البياضات تزداد أهمية كلما عرفنا أن نثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ، وهذا ما يسميه "أيزر" بـ **الرأي التساؤلي**[4]؛ فكلما تم تحديد هذه المواقع اللامحددة، تجلّى تأثير البنيات النصية في وعي القارئ؛ حيث يصاحب عملية التصحيح المتتالية الاسقاطات القارئ الذاتية "نشوء" إطار مرجعي للوضعية المقصودة، وهذا الإطار يكون شكلا محددا وليس نهائيا"[5]، مما يجعل عملية القراءة مفتوحة، ويفعل عملية التواصل الثنائي.

---

[1]) المرجع نفسه، ص ن.

[2]) Iser. l'acte de lecture , p 338.

[3]) أيزر، فعل القراءة، ص 101.

[4]) روبرت سي هوليب، نظرية الاستقبال، ص 109.

[5]) أيزر، فعل القراءة، ص 99.

بالإضافة إلى الفراغات والشواغر هناك بنية نصية أخرى تتقارب معها في الوظيفة التحفيزية للقارئ، إلا أنها تختلف في الماهية وطريقة العمل، يسميها "أيزر": "طاقة النفي"، فماذا تعني هذه البنية؟ وما وظيفتها؟

2-2/ **النفي** (La négation): يرى "أيزر" أن القارئ أثناء نشاطه الخطي في النص يقوم بملء مواقع اللاتحديد على المستوى التزامني (أي الخاضع للزمن)، إلا أنه يواجه على المستوى النموذجي مجموعة متطورات مفتوحة الروابط حيث تقوم الفراغات بحثّ القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات والربط بينها ويمثل "النفي" فيها العوامل التي تعطل العناصر المألوفة القادمة من خارج النص، ويتم إنتاج ما يسميه "أيزر" "بالفراغ الديناميكي في محور نموذج إجراءات القراءة"[1]، حيث يقوم القارئ برفض بعض المعايير التي يقدمها النص نتيجة ما يسميه "أيزر" باللا تماثل Asymétrie [2]بين النص والقارئ ومن خلال أشكال النفي والفراغات يوجه القارئ إلى تغيير أفقه وإسقاطاته، مما يضمن التفاعل بين قطبي القراءة.

إذن يقوم طاقة النفي(Potentiel Négation) بتوجيه القارئ إلى الربط بين المتطورات النصية والتنسيق بينها، والاشتغال عن البنية النصية، وإنجاز العمليات الأساسية داخل النص وتقوم بإحضار العناصر المألوفة والعادية والعمل على إلغائها، إنها -طاقة النفي ومواقع اللاتحديد- تقوم بموضعه القارئ في النص.

وكخلاصة فإن "مواقع اللاتحديد" وأشكال "النفي" تعتبر وسائل حيوية في التواصل بين النص والقارئ، تقوم بتحريض القارئ وتنشيط العملية القرائية، والعمل على موضعته داخل النص من خلال التغيرات التي تحدث على مستوى وعيه وإسقاطاته الشخصية ليعايش التجربة النصية الجديدة

من خلال القراءة ينتج القارئ نصا موازيا للنص المقروء، يعتبر هذا النص الجديد "مزاوجة غير مشكلة"[3] لنص مشكل، يسمي "أيزر" هذه المزاوجة بالسلبية[4] (la négativité) هذه الأخيرة هي عنصر مهم جدا كقوة أساسية في التواصل الأدبي، وتختلف عن الفراغات والنفي كونهما

---

[1]) روبيرت سي هوليب نظرية الاستقبال، ص 113.

[2]) أيزر، فعل القراءة، ص 99.

[3]) روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص 114.

[4]) المرجع نفسه، ص ن.

*) يأتي أحيانا مصطلح "البياضات" بدل الفراغات وذلك عندما يتعلق الأمر بأقوال مأخوذة عن أصحابها.

عنصرين محددين،في حين بنية "السلبية" لا يمكن تحديدها، وإنما -فقط- خبرها كبنية عميقة تدعم وتدفع بنية البياضات* وأشكال النفي[1].

تعتبر كل من "مقع اللاتحديد" وأشكال "النفي" و"السلبية" عناصر مفككة لانسجام النص، وسبب اللاتشاكل بينه وبين القارئ، لكن رغم أنها تؤدي دور الفصل إلا أنها من خلال هذا الدور الوصل، الذي يتم نتيجة استقرار القارئ وإحداث اتصال بينه وبين النص من أجل إنتاج المعنى وبنائه، فكيف يتم استيعاب النص وإنتاج المعنى؟.

3/ **استيعاب النص**: من خلال ما سبق يمكننا القول أن عملية إنتاج المعنى لا يمكن أن ينفرد بها النص وحده، ولا يمكن لهذا المعنى أن يتموضع في البنية النصية فقط، بل النص من خلال السجل والاستراتيجيات يقدم إطارا ينطلق منه القارئ بإيجاز من البياضات ليبني موضوعا جماليا بعد محاورة وتعالق، وأخذ، ورد، وبناء ، وهدم، وإسقاط، وإعادة الإسقاط حتى يصل إلى تكوين مرجعية متوافقة، لا تفرض على وعي القارئ، تنطلق من اللاتماثل من أجل إنتاج معنى لهذا النص يتموقع بين موضوعية النص وذاتية القارئ. فهذه الثنائية في التفاعل تؤكد أن البنيات النصية لا يمكنها أن تفرض على وعي القارئ معنى ما. فالقراءة إذن "مشاركة"[2]بين قطبين، وهذا المفهوم لم ينفرد به "أيزر"*، بل كان قبل نظرية القراءة؛ ففي القرن الثامن عشر يقول "ترسترام شاندي"(Tristram Shandy)[3]: "ليس هناك مؤلف يفهم الحدود الحقيقية لشروط اللياقة والأصل الطيب، يمكنه أن يتجرأ في القول بأنه يتصور كل شيء... فعليه أن يقتسم هذا التصور بالتساوي مع فهم القارئ وبطريقة حُبِيَّة، وأن يترك له شيئا يتخيله"[4].

إذن فالمعنى ليس معطى في النص وإنما ينشأ من خلال نشاط القارئ في النص واستمرارية هذه العملية، ومن خلال مجهودات القارئ في النص ينتج الموضوع الجمالي. ولو وصف هذه العملية سوف نتطرق لمفهوم مهم جدا إستخدمه "أيزر" وهو "وجهة النص الجوالة" فماذا تعني؟ وما هي وظيفتها في النص؟.

---

[1]) للتوسع أكثر في مفهوم البياضات والنفي والسلبية. أنظر، l'acte de lecteur p. 338 ، وكتاب فعل القراءة، ص 98 وما بعدها، روبيرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، ص 112 – ص 113

[2]) أيزر: فعل القراءة، ص 56.

* بالإضافة إلى أيزر وستورن فإنه وبعد مائتي عام يسمى "سارتر" العلاقة (ميثاقا). أيزر: فعل القراءة، ص 56.

[3]) "لورانس ستورن" كاتب إنجليزي ولد سنة 1768 توفي سنة 1713، له رواية (La vie et Opinions de tristam shandy).

[4]) أيزر: فعل القراءة، ص 56.

5/ وجهة النظر الجوالة (le point de vue mobile):

يذهب "أيزر" من خلال هذا المفهوم إلى أن القارئ يجول في النص، فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة، فعملية الإدراك* تكون زمانية نتيجة الحركة المزدوجة بين البنية التركيبية والبنية الإستبدادبة، لذا تمر القراءة بمراحل متتابعة يقوم خلالها القارئ بالتجول في النص بواسطة وجهة نظره المتحركة متنقلا من الموضوع على الأفق ومن الفق إلى الموضوع، ومن البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النص.

يشير "أيزر" إلى أن هذا التجول لا يكون للتمتع فقط، بل هو نشاط قصدي واعي يقوم به القارئ من خلال عمليتي البناء والهدم، وتحويل الموضوعات، لأن الملف -كما رأينا في دراستنا لبنية السجل- يقوم بانتقاء الموضوعات وينتزعها من سياقها التداولي ويحطم إطارها المرجعي الأصلي، لتتناسب مع مرجعية جديدة خاصة بالنص يبينها المؤلف، ولذا يجب على القارئ أن يقوم بمجموعة إسقاطات يعدلها باستمرار ليقضي على اللاتماثل بينه وبين النص، من خلال الجمل التي تكون البنية التركيبية،فكل جملة يقرأها المتلقي تكون عنده موضوعا معينا سرعان ما يتغير بعد قارئته للجملة التي تليها، فيكون موضوعا جديدا يمتزج فيه الموضوع الأول والموضوع الجديد الذي نشأ مع الجملة الثانية، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى، مسترجعا ما يدخره في ذاكرته الخاصة ومتنبئا بما يرسمه له النص من آفاق جديدة من خلال جملة وهذه العملية يسميها "أيزر" "الاسترجاع" و"التنبؤ"[1]. وهذه العملية ويصفها "الجيلالي الكدية" في ترجمته لكتاب "فعل القراءة" "بالمنظور الجملي"[2]؛ حيث إن كل جملة تحمل دلالة تتجاوزها ويتظافر هذه الجمل في النص يتكون المركب الجملي الذي يكون عملا أدبيًا، تتداخل فيه دلالات الجمل لتكون الإنجاز الدلالي الذي يحدث في ذهن القارئ بعيدا عن النص، ويصل القارئ إلى هذا الإنجاز الدلالي من خلال نشاطه في النص منطلقا من التراكيب نحو البنية العميقة.

يقوم القارئ من خلال قراءة الجمل بالتوقع، ثم تعديل هذه التوقعات كلما قرأ جملة ثانية، متموقعًا في نقطة تقاطع "الترقب" و"التذكر"، حيث يتحول كل ترقب إلى خلفية (Arrière Plan) لتركيب جملي جديد موال، مما يجعل القارئ يعيش توترا واضطرابا متواصلا لا

*) أشرنا إلى مفهوم الإدراك عند إنجاردن في الفصل الأول، وهو نفسه عند أيزر.

[1]) يقابل هذين المصطلحين مصطلحا التذكر(Rectention والترقب Protention) عند هوسرل.

[2]) أيزر: فعل القراءة، ص 58.

يعرف الهدوء والاستقرار إلا بعد إكمال قراءة النص[1]، ويكون من أهم مرتكزاته الترقب المعدل من جملة لأخرى فالتذكر المحول، على مستوى وعي القارئ، فكل لحظة قراءة هي جدلية (ترقب وتذكر) تشكل أفق انتظار يكون عرضة للتعديل في اللحظة الموالية، وتبقى وجهة النظر الجوالة في هذه الاستمرارية بين الترقب والتذكر لتعمل على اندماج (أفقي القارئ والنص) وإحداث التماثل بينهما حتى يتم بناء الموضوع الجمال وبهذا يعيش القارئ تجربة جدية في النص متنقلا من تختلف عن تجربته الذاتية حيث ينتقل إلى تجربة أدبية من خلال اندماج وعيه مع وعي النص، وتجربة الحياة الحقيقية بتجربة النص.

إذن تسمح "وجهة النظر الجوالة" للقارئ بأن يتجول عبر النص مكتشفا المتطورات المختلفة منه والتي تتغير بالموازاة مع حركة نشاط القارئ في النص الربط بين هذه المتطورات المعدلة والمحولة، من أجل حدوث الفهم وبناء المعنى.

من خلال ما تقدم إلى أن "أيزر" قد تميز فعلا في مشروعه النقدي، من خلال اشتغاله على مجال جديد من مجالات الظاهرة الأدبية وتناولها، وهو "التلقي داخل النص" ذاته، وماذا يحدث أثناء التقاء القارئ –مهما كان نوعه– مع البنية النصية، وبالأحرى ماذا يحدث في مستوى القارئ –هذه السلطة الجديدة– عند بناء المعنى، كما استطاع "أيزر" تجنب كل سقوط في مطب المناهج الخارجي نصيته وكذلك السقوط في الذاتية المفرطة للقارئ، حين ربط المعنى بالبنية النصية، وبنية القارئ معا، مما جعله يبتعد في أهدافه وآلياته عن المناهج النقدية الأخرى. في الوقت الذي يتعالق معها كل التعالق من خلال تداخل المفاهيم والإجراءات، مما يدعم موقف نظرية القراءة وفعاليتها في النظرية الأدبية ككل. كما يمكن أن نلاحظ مدى تقارب جهود "أيزر" مع جهود "ياوس" حيث باتت مكملة لها لاستكمال الجانب الذي كان مهملا أي الجانب الاستهلاكي للأدب، دون الاقتصار على الجانب الإنتاجي فقط، لتكتمل النظرية الأدبية على المستوى الاستهلاكي للأدب.

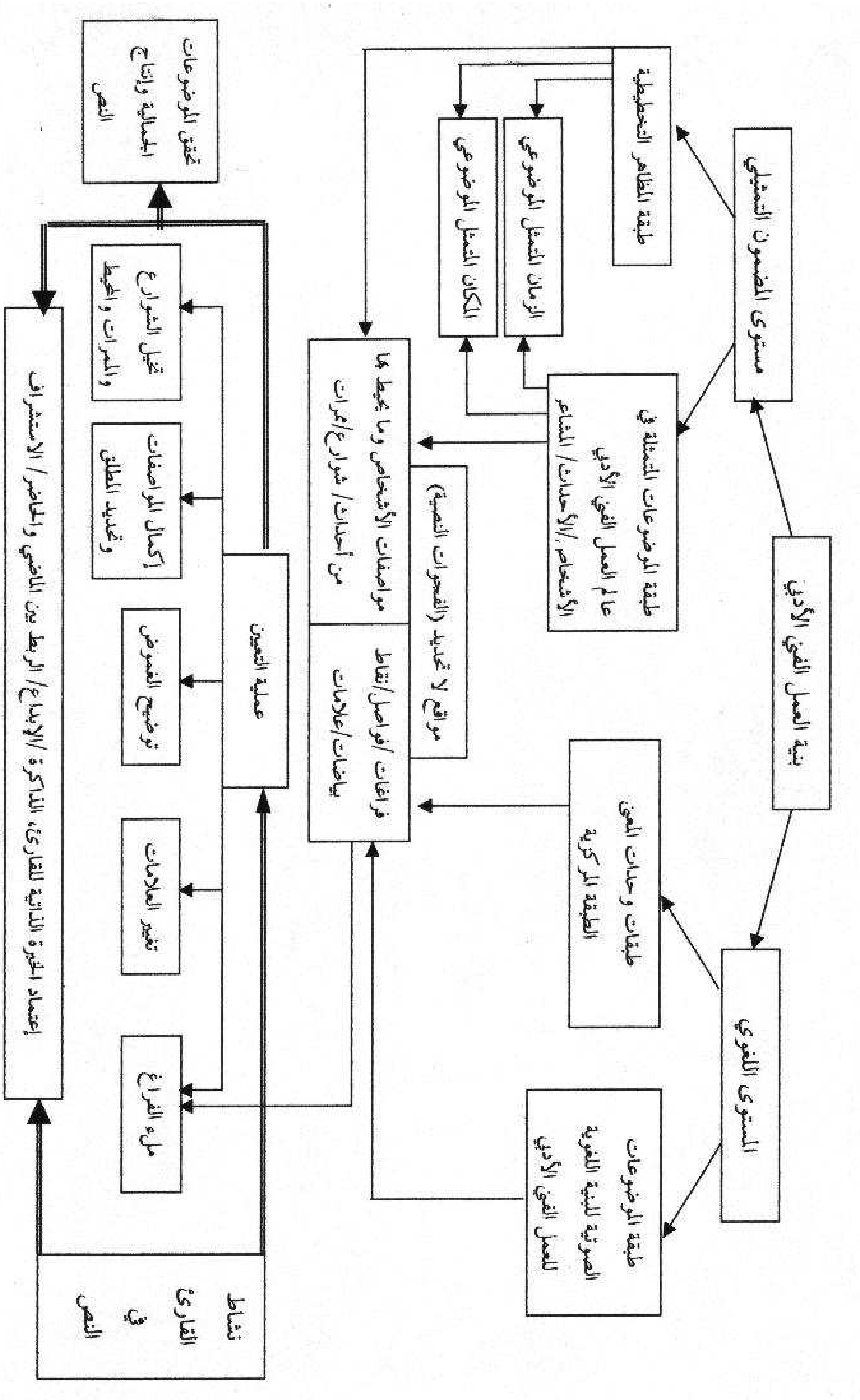
لقد خطت **"نظرية القراءة وجماليات التلقي"** من خلال رائديها (أيزر وياوس) خطوة مهمة جدا وفعالة في النقد الأدبي، حيث قضت على اعتقاد أحاديه المعنى وعلى سلطة البنية النصية في إنتاجه، كما أرست مبادئ القراءة كسلطة فاعلة وأساسية في العملية الإبداعية متخذة

[1]) أنظر، المرجع السابق، للتوسع أكثر في مفهوم وعمل (وجهة النظر الجوالة)، ص 57 وما بعدها.

من الفلسفة الظاهراتية والتأويلية أساسا لها، كما دعمتها المناهج النقدية التي ظهرت بعد البنيوية، والتي مهدت لها الطريق للتخلص من سيطرة الملفوظ اللساني كعامل فاعل في إنتاج المعنى، وأصبحت الذات المتلقية أساس إنتاج النص بواسطة فعل الإدراك ولفهم الذي يبعد القراءة الذاتية واللاواعية عن إنتاج المعنى النصي من خلال فعل المحاورة بين النص والقارئ، ومما حرر معنى النص ورسمه باللانهائية وأعطاه صفة الأبدية.

كما عملت نظرية القراءة وجمالية التلقي على إكمال بناء جنس العمل الأدبي من خلال تتبع حركية تلقيه ولآفاق التلقي المتغيرة بتغير القراء عبر العصور الذين يميزهم الترابط والتعالق أكثر منه الانفصال والاختلاف، حيث يصبح كل متلقي خلفية وذخيرة للمتلقي الذي يليه، مما جعل نظرية القراءة تهتم بالجانب الاستهلاكي للنصوص، فتكتمل -ذلك- الجانب الإنتاجي لتحتل مكانة مهمة في نظرية الأدب كلها،لا النقد وحده.

وسنحاول فيمايلي تمثيل بنية العمل الأدبي ونشاط القارئ بدقة، توضح وتلخص في الوقت نفسه التفاعل بين (النص والقارئ) للوصول إلى الموضوع الجمالي وإنتاج النص، وذلك في المخطط (08).



مخطط (08): عمل بنية العمل الأدبي وتفاعلها مع النشاط القرائي

الباب الثاني

دراسة تطبيقية في قصيدة "بلقيس"

(التفاعل بين النص والقارئ)

الفصل الأول

قراءة في قصيدة بلقيس لـ"نزار قباني":

تمهيد.

1/ قراءة في العنوان .

2/ بنية الفقد:

2–1/ فعل القتل.

2–2/ فعل القتل وتعطيل الوظائف.

2–3/فعل المقاومة.

2–4/ صدى الذاكرة.

4/ بنية الأساليب الشعرية.

قراءة في قصيدة بلقيس:

تمهيد: تطورت القصيدة العربية عبر العصور والأزمنة المتعاقبة، خاضعة للظروف الحياتية المختلفة (السياسية، الاجتماعية والثقافية)، كما أثرت هي الأخرى الإنسان ومحيطه جوانبه المختلفة.

فيجد الدّارس لتاريخ الشعر العربي أن "**القصيدة المهلهلة**"- حسب رأي أغلبية المؤرخين- مثلت بداية مسيرة الشعر العربي، لتتطور بعد ذلك خلال العصر الجاهلي فالإسلامي، ثم العباسي والأموي، لتصل إلى "**القصيدة العمودية**" الكاملة. كما استمر تطورها في العصر الحديث الذي شهدت فيه تسارعا مذهلا، وبخاصة في القرن العشرين – على حد تعبير **صلاح فضل**- فوجدت (أربع ثورات شعرية) متتالية في فترة قصيرة؛ تمثلت الثورة الأولى في **حركة الإحياء** ومن روادها (البارودي وشوقي وحافظ والزاوي والرصافي) وآخرين، أما الثورة الثانية فمثلها **الاتجاه الوجداني** الذي نقض الاتجاه **الأول**، متمثلا في (جماعة المهجر ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو)، ليليها الانفجار العنيف الذي حدث مع الثورة الثالثة، متمثلة في **شعر التفعيلة** أوالشعر الحر، يمثله الشاعران "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب"، والثورة الرابعة ممثلة في **القصيدة النثرية** يمثلها (أدونيس، الماغوط، وعفيفي مطر).

بقيت الثورتان الأولى والثانية محافظتين على تقاليد القصيدة العربية، ولم تحدثا أي اضطراب أوارتجاج في حركة الشعر العربي، على عكس الثورة الثالثة في منتصف القرن العشرين؛ التي أحدثت اضطرابا وتحولا كبيرين، فهزت منظومة التقاليد الشعرية وتغيرت القصيدة العربية اسما وبنية وموضوعا؛ فتغير اسمها من العمودية إلى الحرة، ومن البحور الخليلية إلى نظام التفعيلة، ومن نظام الأشطر إلى نظام الأسطر، ومن الرومانسية إلى الواقعية، بالإضافة إلى دخول هذه القصيدة الحرة الصراع الأيديولوجي والقومي. بهذا شكلت سنتا(1946-1947) منعطفا تاريخيا مهما جد في حياة الشعر العربي من خلال قصيدة السياب[1] (**هل كان حبا**) (1946) وقصيدة نازك الملائكة (**الكوليرا**) (1947)، ليسير على نهجهما الكثير من الشعراء فيما بعد، نذكر منهم (البياتي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، وخليل حاوي...).

1) بدر شاكر السياب (1926-1914): شاعر عراقي، عرف بحنينه لوطنه وحبه لأرضه، انتسب للحزب الشيوعي(1945)، ثم إلى القومية العربية، يعتبر أول من كتب في شعر التفعيلة من خلال قصيدة "هل كان حبا "1947، فقد أمه في طفولته، فعاش وحيدا،ومات مريضا له(أزهار ذابلة) شعر 1947ا، "المومس العمياء" 1954 "أنشودة المطر" (1960). ضمت في ديوان بدر شاكر السياب وصدرت عن دار العودة ببيروت، عام 1975. وفي النثر: "رسائل السياب، كتاب السياب النثري، وترجماته "عيون إلزا" أوالحب والحرب قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث.أنظر:محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،ص261.

نظرا لهذا المنعطف التاريخي الذي أحدثته القصيدة الحرة، تضاربت أراء القراء والنقاد كنماذج قارئة، بين القبول والرفض والحياد، حيث صدم المتلقي العربي بهذا الجديد الذي يواجهه وهذا الغريب الذي يقرأه، مما أدى إلى نشوء معارك نقدية كبيرة بين المؤيدين لهذه الحركة الشعرية الجديدة والرافضين لها كخطاب محدث متمرد على التقاليد الشعرية المعهودة. وتجسد ذلك من خلال أراء وردود أفعال القراء والكتابات النقدية التي صاحبت وَوَازَتْ الحركة الشعرية، وتظهر على سبيل المثال لا الحصر في كتابات (عمرفروخ، أدونيس ونازك الملائكة صالح جودة، إبراهيم جبران، محمد النويهي، عزالدين اسماعيل، وغالي شكري..). موزعة هذه الأسماء على اتجاهات رئيسية ثلاثة: الاتجاه الرافض والاتجاه المؤيد والاتجاه الموضوعي؛ حيث ارتكز كل قارئ من هؤلاء القراء على مرجعيات ووجهات نظر مختلفة من قارئ لآخر ومن متلقي لآخر ليشكلوا مجموعة تلقيات تبني الحركة النقدية للشعر الحر. والنص الذي بين أيدينا نص شعري معاصر يتميز بكونه معرفيا يقاوم في أنساقه اختزان معنى ما سطحيا أم عميقا، فهونص حواري قائم على التعددية في المعنى تشكيلا وتلقيا، مما يجعل دراستنا له تعتمد مجموعة من الآليات القرائية التي قد ينتمي الكثير منها إلى مناهج نقدية أخرى غير نظرية القراءة، وهذا ما أكدناه في القسم **الأول** من بحثنا حيث رأينا كيف أن "نظرية القراءة" لم تأت من عدم، وإنما تشكلت نتيجة ترسبات معرفية ونقدية سابقة لها، من بينها المناهج النقدية من خلال مصطلحاتها ومفاهيمها.

تجعل طبيعة الشعر المعاصر المميزة له معظم نصوصه تستفز القارئ وتُقبل على محاورته في نهم وشوق يتعاليان عن نظام الدراسات الكلاسيكية الخاضعة لخطة مسبقة مفروضة، مما يغيب شخصية القارئ. يقول **نزار قباني**: "الشعر عندي هوالسفر إلى الآخرين...الشعر يد والجمهور باب...والشعر الذي لا يتجه لأحد يبقى في الشارع...الشعر خطاب نكتبه للآخرين". يدفعنا مفهوم **نزار قباني** للشعر كأيقونة تواصلية إلى المغامرة في قراءة "بلقيس" لنتبين مدى قدرة **"نزار"** على طرق الأبواب، وهل يحفظ **"نزار"** فعلا تميمته (علي بابا) "التي تفتح أبواب المغارة"، فيستطيع -هو- فتح أبواب النفوس؟، وهل يعرف **"نزار"** فعلا عنوان الجهور أم أنه أضاعه مثلما أضاعه الكثير من الشعراء، فلم يستطيعوا الوصول إلى القارئ ولم تستطع قصائدهم أن تتفاعل مع القراء، وبقيت نائمة في الشوارع لم يفتح لها أي باب تحتضر شاهدة على نفسها؟.

فيما يلي سنحاول محاورة قصيدة "بلقيس"؛ منطلقين من أول واجهة تعرضها القصيدة وهي العنوان.

1/ **قراءة في العنوان**: إن العنوان هوالمفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل أوالإشارة التي يرسلها المبدع إلى المتلقي، "فالعنوان هوالمفتاح الأساسي للولوج إلى أي عمل أدبي، حيث تتواصل من خلاله مع النص وقد يكون العنوان أول ما يكتبه المؤلف، وقد يكون هوآخر ما يكتبه، إلا أنه العتبة والوصلة الأولى التي تضعنا في الإطار العام للنص، وهو"إشارة تتصدر العمل والموضوع في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب"، إنه أول رسالة شفرية يبني من خلالها القارئ أفقا لنصه، وهوأول ما يستوقف القارئ، هوذلك النص المفتوح الذي يضعنا -كمتلقين- أمام قراءات عديدة لانهائية، إنها تلك العبارة القصيرة المحدودة لفظا واللامحدودة معنى.

ويبادرنا النص الذي بين أيدينا "قصيدة بلقيس" بعنوان يتجسد في كلمة مفردة "بلقيس" هذه الكلمة المبتورة والمجردة من الفضائين الزماني والمكاني. فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ هوأن "بلقيس" اسم لامرأة أولعنصر أنثوي، لكن من هذه المرأة؟ ما هي صفاتها؟ ما علاقتها بالشاعر؟ هل هي فاعل في النص أم مفعول به؟. يضعنا هذا الاختصار للعنوان في (كلمة واحدة) أمام تكثيف دلالي كبير، حيث إن التحديد الكبير أفقد العنوان وحدانية الدلالة وولّد اللاتحديد، مما يستفز وعي القارئ، ليبحر في البحث عن إجابات عن ماهية المشارب والأهداف، وعن الأسئلة المطروحة سابقا،كي يخرج من الغموض الذي وضعه فيه العنوان.

تحيلنا لفظة "بلقيس" إلى نفض غبار التاريخ ومحاورة تجاعيد وجهه لنلتقي مع بلقيس ملكة **سبأ** هذا الخيط الدلالي هوأول ما نتشبث به، لنلج إلى دلالات العنوان ومعانيه الخفية فنقابل "سليمان" النبي الحكيم صاحب الملك الواسع والقدرة الخارقة، يقول الله تعالى: (ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه)[1]، ويقول أيضا: (ولسليمان الريح عاصفة تجري بأمره)[2]؛ هذا الملك النبي الذي منحه الله قدرة خارقة دون كل البشر، فاستطاع أن يقنع "بلقيس" ملكة **سبأ** ويجعلها تؤمن به نبيا بعد اختبارها له؛ حيث قال الله تعالى مخبرا عنها: (إني مرسلة إليهم بهدية)[3]، كانت بلقيس امرأة ذكية حيث قالت للملأ: "إني

[1]) سورة سبأ، الآية (12).

[2]) سورة الأنبياء، الآية(81).

[3] سورة النمل، الآية 35.

مرسلة إليهم –سليمان وقومه– بهدية أصانعه عن ملكي واختبره بها أملك أم نبي؟ فإن يكن ملكا قبل الهدية، والفرق إن يكن نبيا لم يقبل الهدية ولم يرض منا إلا أن نتبعه"[1] وهوما حصل عندما ردّ سليمان هديتها، وجعلها تؤمن به نبيا. من خلال هذه القصة يبدوالشاعر وكأنه يريد أن يخبرنا أنه هوسليمان العارف المالك للجن والريح، وبلقيس هي امرأة آمنت بفكره واعتقاده وتبعته كما يريد. كما يسحبنا هذا التجريد المفرط للعنوان "بلقيس" من نفق التاريخ ليضعنا أمام توتر جديد هو("بلقيس" المفتوحة على كل الأوصاف): (بلقيس السعادة وبلقيس الحزن وبلقيس الحياة وبلقيس الموت وبلقيس الأمل..)، يتلقى هذا الضياع في الدلالة يلتقي في عامل مشترك هو"ألانا" المتكلمة (الشاعر) عن بلقيس والمتعالقة معها، فما العلاقة التي تربط بين هذه "ألانا" و"بلقيس"؟.

يدفعنا تجريد الكلمة "بلقيس" من العناصر اللغوية للجملة (السوابق/اللواحق) إلى حصر احتمالاتنا وتوقعاتنا في مجالين دراسيين، هما (الحزن الشديد أوالإعجاب الشديد)، حيث لا يستطيع الإنسان أن يعبر عن مشاعره في هذين التوترين الحادين، فيكتفي بالقليل من الكلمات مما يجعل الخطاب يتحقق في كلمة واحدة "بلقيس" دلالة عن العجز وعدم القدرة على التعبير يدفعنا هذا التشتت في الأفكار إلى الانتقال للقصيدة والغوص في أعماقها لبناء المعاني واستكمال النقص والآفاق التي فتحت في العنوان. كما يبدوعنوان القصيدة عبارة عن اسم مجرد من الزمان والمكان، إلا أننا نلمح زمانا مخفيا خلف هذا اللازمان "فلا شيء إلا وله ارتباط بالحيز والزمان معا"[2]، إلا أن هذا الزمان يبدومشتتا بين الماضي القريب والبعيد والحاضر والمستقبل ممتطيا النصوص الغائبة المتزاحمة في القصيدة، والتي سنلتقي معها في قراءتنا **لاستراتيجية التناص** في القصيدة في الجزء الموالي من البحث، حيث تعج القصيدة بأزمنة مختلفة تلتقي في نقطة تقاطع تمثلها " بلقيس " من خلال قراءتنا **للمقطع الأول** من القصيدة:

شكرا لكم..
شكرا لكم..
فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم
أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

[1]) ابن إسحاق أحمد بن إبراهيم: قصص الأنبياء، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000.
[2]) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص102.

وهل من أمة في الأرض – إلا نحن – نغتال القصيدة؟[1]

نبني أفقا قرائيا واسعا، نعتبر فيه هذا **المقطع** عنوانا ثانيا للنص، باعتباره يحمل تكثيفا دلاليا كبيرا يلخص كل القصيدة، وتكثيفا لفظيا يعاد استثماره في باقي مقاطع القصيدة، التي تتمحور في قتل حبيبة الشاعر ومعاناته لفراقها، ليتموضع الشاعر في جدلية (**الموت والحياة**) التي طالما رافقت الإنسانية والوجود.

نقف من خلال العنوان أمام توتر وحيرة كبيرين، يدفعاننا لدخول القصيدة واستكشاف غرفها وممراتها وما يختبئ وراء هذا العنوان، حيث يقول **مصطفى ناصف**: "إن النصوص الأدبية مصممة لتثير فينا قلق السؤال"، وهذا ما حدث مع قصيدة "بلقيس"، فمباشرة بعد قراءتي للعنوان دفعت إلى محاورة القصيدة في قراءة أفقية ماسحة للنص، تتعالق مع بنياته السطحية وجمله وعباراته وشفراته الأولية، كما سرت في قراءة عمودية من خلال الغوص في أعماق النص وآفاقه ومواقع لاتحديده، مما يجعل القصيدة تخرج من مفهوم الدلالة الواحدة إلى مفهوم تعدد الدلالات وهي ميزة القصيدة الحديثة، حيث تحولت مع الحداثة وتحول الواقع الحضاري من حيز المقولة الثابتة الواحدة إلى حيز القول المتحول المتعدد[2]. وهذا التعدد والانتشار في الدلالة هوما سنراه في قراءتنا الموالية للقصيدة.

تتشكل القصيدة من **ستة وعشرين** مقطعا متباينا طولا وشكلا، أما من ناحية الموضوع فنستطيع تقسيم القصيدة إلى محورين هما:محور الحاضر (الواقع الأليم) ويجسده (القتل والفقد، والموت) ومحور الماضي السعيد (الذاكرة) ويجسده (الحب والكتابة والجمال وبلقيس).

تتكثف القصيدة بعناصرها الفاعلة في **المقطع الأول** حيث تلخص لنا القصيدة كلها وتتحول باقي مقاطعها _من **المقطع** الثاني إلى **المقطع السادس والعشرين** _ إلى شرح، وتفسير وتوسيع، وتعميق للمقطع **الأول**، حيث تتمظهر لنا بنية مسيطرة لفظا ومعنى هي **بنية الفقد** وهذا ما سنقف عليه فيما يأتي من هذا الفصل.

[1]) قمت بهذا التقطيع للقصيدة انطلاقا من قراءتي لها،، تبعا لانتقال الشاعر من موضوع جزئي إلى موضوع جزئي أخر.

[2]) ر ماني إبراهيم: ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص338.

2/ بنية الفقد:

نرى من خلال القراءة الأولية للقصيدة أنها تنطلق من الخاتمة، عكس الناموس الكوني الذي يرسخ الانطلاق من البداية، وبهذا يخالف "**نزار**" المنطق ويخرق أول أفق لنا في اغتراب منهجي، فيبدأ من النهاية، وهي تقنية تمارس كثيرا في فن القصة والرواية، فتعتمد تقنية **الاسترجاع والاستذكار** لبناء العمل الأدبي، فقد ابتدأ "**نزار**" قصيدته بفعل (**الشكر**) المقدم لمجهول (**لكم**):

شكرا لكم..

شكرا لكم..

يضعنا الشاعر في **المقطع الأول** أمام جريمة غامضة تتناوب فيها الفواعل وتتداخل المفاعيل، ليتوسع الفعل من علاقة بين ذاتين (متكلم/مخاطب) إلى علاقة بين ذوات كثيرة تتداخل وظائفها وأهدافها، فتعمق شعور الفقد.وقد سيطر فعل القتل على **المقطع الأول** ليتعداه إلى كامل جسد القصيدة مكرسا بنية الفقد، ويتناوب هذا الفعل مع لحظات الماضي السعيدة لمواساة الشاعر نفسه. وهذا ما سنراه فيما يلي:

1/2-فعل القتل: يسري هذا الفعل في كامل القصيدة، ليشكل وتدا رئيسيا لها يتكثف في **المقطع الأول** حيث يلخص كل القصيدة، ليتمظهر مقنعا في المقاطع الأخرى تارة ومباشرا تارة أخرى، وتدل عليه ألفاظ الماضي (كانت، التاريخ)، كما أن تكرارية فعل الكينونة في الماضي ينفي الوجود في الحاضر ويجسد فقد الشاعر لحبيبته:

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

كانت أطول النخلات بأرض العراق

كانت إذا تمشي ترافقها طواويس

وتتبعها أيائل[1]

وتعود ذات الشاعر لتنفرد بالألم والحزن في **المقطع** الثالث من خلال (ياء المتكلم) (بلقيس يا وجعي)، وتتحد هذه الذات مع القصيدة التي تعاني الألم والوجع لفقد "بلقيس":

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

[1]) القصيدة، المقطع (2).

لقد ربط الشاعر بين "بلقيس" والكتابة للمرة الثانية، مما يجعلنا نتساءل ما العلاقة بين هذين الطرفين (بلقيس/الكتابة)؟. يبدوأن "بلقيس" هي الإلهام والمنهل الذي يمد الشاعر بالجمال والموهبة والقدرة على كتابة القصيدة. ولأن الشكر يكون دائما في آخر تقديم خدمة إيجابية، يجعلنا هذا نبني أفقا نصيا يحمل سعادة الذات المتكلمة، وتقديمها الشكر للآخر الذي نجهله (لكم)، ثم يقول"**نزار**":

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

يضعنا هذا التركيب في مفارقة مباغتة، فالشاعر يشكر القاتل على قتل حبيبته بدل أن يستنكر وينتقم، فيلتقي الشكر والسعادة من خلال التقاء الشرب مع القتل والاغتيال، مما يجعلنا نهدم أفقنا الأول ونصححه كون القتل ليس حقيقيا، أوالشكر ليس شكرا بل احتقار وذم عبَّر عنهما الشاعر بضدهما. فعملت هذه المبالغة في القصيدة الحديثة على كسركل القرائن التوضيحية، كما يقول **إبراهيم رماني**، عملت على فخرقت مجمل القوانين البلاغية القديمة لاهثة لإقامة بلاغة جديدة معيارها التغيير المفاجئ، الذي تخيب معه كل توقعات القارئ، مما يجعلنا نعيش توترا جديدا فالشاعر يتألم لفقد حبيبته، فهويشكر الآخر تهكما ليحمله المسؤولية والذنب.

يتمظهر تكثيف **المقطع الأول** من خلال اشتماله على كل الألفاظ الدالة على فعل القتل وهي نفسها التي استعملت في كامل القصيدة نحو(قتلت، اغتيلت، الشهيدة، نغتال، قبر،..) ويبدوأن هناك فوضى في حدوث الفعل وطريقة تنفيذه، فالحبيبة هي(المفعول به) و(أنتم) هي (الفاعل)؛ ضمير المخاطب المتصل تارة والمستتر تارة أخرى والمجهول (لكم، بوسعكم، تشربوا) لكن سرعان ما ينقسم المفعول به إلى ثنائية (الحبيبة والقصيدة):

قصيدتي اغتيلت

ينقسم فعل القتل إلى صنفين (قتل **مادي** للحبيبة بلقيس، وقتل **معنوي** للقصيدة) وتحدث مباغتة جديدة على مستوى وعينا كلما تقدمنا متعمقين في القصيدة على مستوى (الفاعل/القاتل):

وهل من أمة في الأرض –إلا نحن– نغتال القصيدة؟.

لقد أصبح الفاعل معروفا، ضمير الجماعة **"نحن"**، ولهذا فقد أقر الشاعر بالفاعل الذي تشترك معه الذات المتكلمة –الشاعر– في جريمة القتل. ويعود شعور الفقد ليشتد من خلال النداء المتتالي سريع الإيقاع في الجمل القصيرة من **المقطع الرابع** (**يا نينوى الخضراء، يا غجريتي الشقراء، يا أمواج دجلة**). وهونداء غير حقيقي، يبين حزن الشاعر وحسرته وبحثه عن حبيبته المفقودة في كل عوالم الجمال والسعادة.

ويتمظهر لنا فعل القتل –كما أشرنا سابقا– في المقاطع الأربعة الأولى في نوعين: قتل مادي (قتل بلقيس) وقتل معنوي (قتل القصيدة/الكتابة):

أية أمة عربية، تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل؟

والمهلهل؟[1]

فقاتل القصيدة هونفسه قاتل "بلقيس" وهونفسه الأمة العربية، إذن (النحن) القاتلة أصبحت معروفة عندنا إنها الأمة العربية، والمقتول هو(بلقيس/القصيدة). كما يكتسب فعل القتل في **المقطع** الرابع طبيعة انتشارية ينتقل فيها من عالم الإنسان إلى عوالم أخرى:

فقبائل أكلت قبائل

وثعالب أكلت ثعالب

وعناكب قتلت عناكب[2]

إلا أن هذا الانتشار لم يبرئ البشر من تبنيهم الجريمة منذ طفولتهم وبدائيتهم، حيث يوحي السطر **الأول** (فقبائل أكلت قبائل) ببداية فعل الجريمة من الإنسان لينتقل إلى عالم الحيوان (ثعالب أكلت ثعالب) (عناكب قتلت عناكب)، فالقتل متجذر في الجنس البشري، وبالأخص في الأمة العربية تلك التي تغتال أصوات البلابل. ويغيب فعل القتل ثم يعود للظهور في **المقطع** الثامن ليتحدد (الفاعل/القاتل) بدقة أكثر ويصبح "بيروت":

[1]) المقطع الرابع: البلابل،ج بلبل: طائر صغير الجثة، حسن الصوت،يضرب به المثل في طلاقة اللسان.أنظر، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، مادة (بلب).
السموأل: شاعر جاهلي يهودي، يضرب به المثل في الوفاء؛ لأنه فضل قتل ابنه على التفريط في أمانة أودعها عنده امرؤ القيس لما سار إلى الشام يريد القيصر له قصيدة شهيرة مطلعها: (إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل). أنظر: المنجد في الأ علام، ط1، دارالمشرق، بيروت، ص322.
المهلهل: شاعر جاهلي تنسب إليه أول قصيدة في الشعر العربي "القصيدة المهلهلة "؛ أي ذات بنية غير مكتملة. أنظر:المنجد في الأعلام، ص691.
واسم الشاعر "عدي بن ربيعة "، وهوبطل من أ بطال حرب البسوس، ت531.

[2]) القصيدة، المقطع (04).

بيروت تقتل كل يوم واحدا منا

وتبحث كل عن ضحية[1]

فالقاتل متعطش للدماء والقتل يسري في كيانه، فهويقتل كل يوم ويبحث عن ضحاياه، يبين الفعل (يبحث) أن فعل "القتل" ليس صدفة بل هوعمدي، هذا يجعلنا نبني أفقا جديدا يتحول فيه "المفعول به" من ذات مفردة (بلقيس) إلى ضمير الجماعة (النحن) أوالوعي الجمعي، الذي ينتمي إليه (الشاعر وبلقيس وبيروت). إذن (الفاعل) هو(المفعول) به والقاتل هوالمقتول وهوالأمة العربية؛ التي تمارس جريمة القتل على نفسها في خفاء لم يكشفه إلاّ مقتل "بلقيس"، الذي تحول من فجيعة شاعر إلى بوابة فجائع. ويتعالق هذا **المقطع** مع **المقطع السادس عشر**:

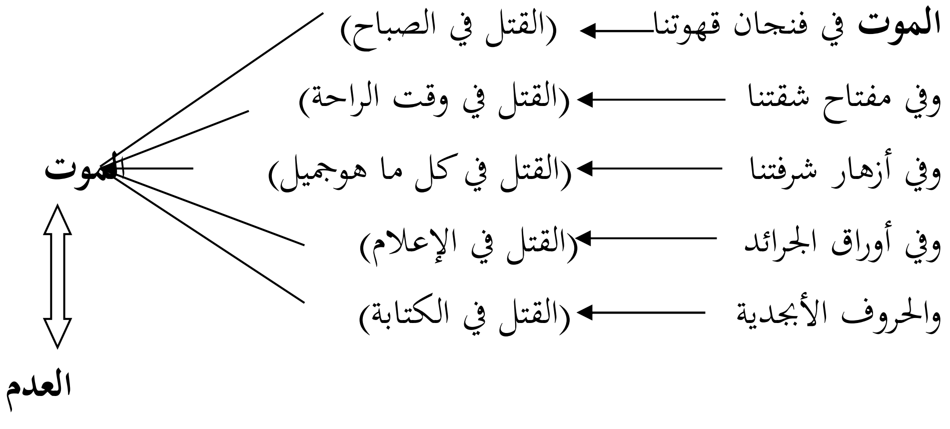
إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب

ويأكل لحمنا عرب

ويبقر بطننا عرب

ويفتح قبرنا عرب[2]

يتضح من خلال هذا التركيب التخصيصي ارتباط فعل القتل في جانبيه المادي والمعنوي بالعرب، ويتغلغل فعل القتل في القصيدة ليضفي نوعا من الألفة بينه وبين الإنسان العربي، يصبح معانقا ومعاشرا ليومياته في **المقطع** الثامن ومعادلا لتفاصيل وجزئيات حياته:



يقضي الشاعر على حياة الإنسان العربي ويضع لها معادلا موضوعيا واحدا هو"**الموت**" إذن:

[1] القصيدة، المقطع (08).

[2] القصيدة، المقطع نفسه .

قتل بلقيس = قتل العالم العربي.

يقول **نزار**:

هانحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا قبرك أنت أم قبر العروبة[1]

ويعود الشاعر في **المقطع العاشر** ليذكرنا بازدواجية القتل عند العرب (المادي والمعنوي):

قتلوك في بيروت مثل أي غزالة

من بعد ما قتلوا الكلام

....

السيف يدخل لحم خاصرتي

وخاصرة العبارة

فلم يكتف القاتل بتغييب "بلقيس" الأبدي، بل ارتبط القتل بالكلام، إنها السلطة التي تمنع القصيدة وتقتل الصوت. فلم يعد الشاعر نفعيا يتكلم عن حبيبته، بل تجاوز الذاتية ليسموا إلى الكتابة وما تعانيه من كبت وتقييد وملاحقة ومطاردة، لأنها الصوت الكاشف والناطق والفاضح فهي تقول مالا يقال وتصرح بما لا يصرح به، لا تخشى الفضيحة ولا تخشى التهديد. إنها كتابة **"نزار"** التي تلبسه معطف الاتهام وهوأمر يدركه **"نزار"** جيدا فيقول: "أنت تمارس فعل الكتابة إذن أنت متهم...وفي العالم العربي بالذات، فتهمتك خطيرة، وعقوبتك مضاعفة"[2] فالعرب والعالم جميعا يريدون قتله من خلال قتل كتابته، فهم يدركون أن **"نزار"** هوالكتابة بل المثقف الصادق أيضا.

هذا التماهي بين **"نزار"** و**"القصيدة"** ليس غريبا عن الساحة النقدية، بل هوما عرفه قراؤه، وما قاله عندما تحرر من الوظيفة الدبلوماسية "إن استقالتي من عملي الدبلوماسي عام (1960)كانت إنتاجا للرجل الثاني الذي كادت تقتله السياسة...، وحين جلستُ على طاولة مكتبي في بيروت شعرت بكبرياء ملك يتسلم السلطة للمرة الأولى"[3]. يكسر **"نزار"** الأفق الذي بناه النقد الأدبي ورسخه في الأذهان القارئة فوسمه " **بشاعر المرأة"**، وحصر تاريخه الشعري في

---

1) القصيدة، قصتي مع الشعر.

2) المرجع نفسه، ص103.

مغازلة النساء وفي حديثه عن الجنس ورحلاته المتكررة المملة في أجساد النساء، مما جعل الكثير من النقاد والقراء يخرجونه من مملكة الشعر والشعراء، بل ذهبوا إلى وصف جمهوره بأنه يتكون من "الطبقات بادئة الثقافة أوالمتخلفة عنها"[1]، لكن يبدوفي قصيدة بلقيس أن **نزار** شاعر الكتابة وشاعر القضية، فهوأرقى مما وصف به.

ويعود فعل القتل للظهور بكثافة، بعد أن استغرق الشاعر هادئا في ذكر صفات حبيبته ووصف ألمه في المقاطع (15/14/13/12/11)، مما يجعل القارئ يهدأ ويتمتع ويسعد بهذه اللحظات، ثم يفاجئه فعل القتل بظهور حاد في **المقطع السادس عشر**، حيث تحتشد في **المقطع** الألفاظ الدالة على القتل نحو: (الضحايا سقطت، تناثر، قبر، نغتال، يبقر، الخنجر، أعناق فجروك، الجنائز،..)، فلا نكاد نجد إلا ثلاثة أسطر خالية من هذه الألفاظ من بين سبعة عشر سطرا. يضعنا هذا التصعيد في عملية القتل في معركة حامية الوطيس تتخذ الجريمة "شعارا" وليست في ليل فيجهل فاعلوها وليست في نهارا فيعرفوا، إنها جريمة الغموض والوضوح، الفاعل هوالمفعول به والمفعول به هوالفاعل، فمن يقتل من ومن يستهدف من؟:

هانحن نبحث بين أكوام الضحايا..

هانحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك

أم قبر العروبة؟

ويتوغل فعل القتل متجذرا في تاريخ الشاعروملازم له في عروبته وفي تاريخه وفي وطن حبيبته (كربلاء بالعراق):

إن هم فجروك؛ فعندنا كل الجنائز تبتدئ في كربلاء

وتنتهي في كربلاء[2].

ويمتد فعل القتل في **المقطع الثامن عشر**، مجسدا جوالفقد والفجيعة التي يعانيها الشاعر ليصرح بأن المقتول هوزوجته حبيبته "بلقيس"، وأن القاتل **"سياف"**. وقد جاء الفاعل على صيغة المبالغة (**فعّال**)، مما يدل على أن القاتل متمرس ومتعود على عملية القتل، وأن "بلقيس" ليست الضحية الوحيدة وليست الضحية الأولى وأن فعل القتل ممارس منذ القدم، إنه هواية:

[1]) أنظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص48.

[2]) القصيدة، المقطع (16).

وأقول إني أعرف السياف قاتل زوجتي

ثم يمتد فعل القتل مرة أخرى لينسب "للزمان العربي":

إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين

وبقتل كل الأنبياء، وقتل المرسلين.

ولا يمكن للزمان أن يقتل وإنما يريد **"نزار"** من هذا التركيب وظيفتين متعاكستين هما (الحصر والتعميم) فالشاعر يحصر فعل القتل في العرب فقط، وفي الوقت نفسه يعممه على زمان العرب (الماضي والحاضر والمستقبل)، ليختص العرب في الجريمة، ويمتد **المقطع الثامن عشر** كله مؤكدا وشارحا هذا التجذر الذي ينتشر ليصل إلى كل موجود جميل وإلى كل العوالم؛ (الأنبياء والرسل)، عالم الجمال (العيون الخضر) (الضفائر، الخواتم، الأساور، المرايا،...)وعالم الأطفال (اللعب)وعالم السماء (النجوم، الطيور، الكواكب المراكب، السحب) ويعود القتل إلى عالم الكتابة (الدفاتر، الكتب). ويمتطي الشاعر تقنية التصوير السينمائي الذي يجعل القارئ يستغرق في الفكرة ويتعمق في أفق النص، فراح يعمق دموية القاتل وشناعة جريمته من خلال استهدافه لكل جزء جميل في "بلقيس"، حتى الأشياء ولوازم الزينة وأثاث البيت. يبدومن خلال هذا التسليط لكاميرا العين على التفاصيل الجزئية أن غرض الشاعر إضفاء بعض الحركية على فعل القتل وعلى مقاطع القصيدة، حتى لا يقع في ورطة التكرار الراكد الذي يدخل القارئ في دوامة الملل، وليضفي حركية على المقاطع الأخيرة.

أدى هذا التكاثف والانتشار لفعل القتل إلى محاصرة حياة الشاعر؛ فهومحاصر في ماضيه وحاضره وتاريخه ومستقبله وفي كل تفاصيل يومياته، حتى في لحظات خياله في دفاتره وكتبه مما جعله ييأس ويستسلم، ليبدأ في ممارسة الهروب من الواقع ومن المواجهة، ويبدأ في ممارسة الخجل والمقاطعة:

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم[1]

فأحرق كتاباته ودفاتره لما أشعل النار في أنامله، ليقطع كل علاقة مع تاريخه ويتبرأ منه مثلما فعل في العديد من قصائده، حيث يقول في قصيدة (الوصيّة):

أفتح صندوق أبي

[1]) القصيدة، مقطع (16).

أمزق الوصية

أبيع في المزاد ما ورثته

مجموعة المسابح العاجية،

طربوشه التركي، والجوارب الصوفية.

وهي ميزة معظم الشعراء المعاصرين، فيقول "**نزار**" في قصيدة "بلقيس":

إن أصابعي اشتعلت

وأثوابي تغطيها الدماء[1]

فأعلن "**نزار**" موته ونحر نفسه بنفسه، لينظمّ إلى قبيلته الدموية التي يسكن الموت تحت معاطف جهلتها وفي حقائب مثقفيها، وفي بيوت الطين وفي الشقق الغارقة بالموكيت والأثاث الجميل [2] في الماضي والحاضر.

ويفقد الشاعر كل قدرة على المقاومة، فالكل ضده يرفضه ويرفض شعره وكلماته ولهذا حاول العودة من جديد وإثبات وجوده، فتحول إلى شاهد على الجريمة في المقاطع (21/20/19/18)، ليبدوكالبطل الذي يضلل نفسه، إنه الإنسان العربي الذي أصبح شاهدا دون أن يلحظ ذلك، فكل شئ يحدث أمام عينيه وكل جريمة ترتكب ويخبئ هوالسلاح ويدفن الجثة ويمسح الدماء بذلك السكوت الأبله:

الآن ترتفع الستارة

الآن ترتفع الستارة

سأقول في التحقيق:

إني أعرف الأسماء، والأشياء...والسجناء،

والمستضعفين...والشهداء...والفقراء[3].

وأقول: إني أعرف السياف قاتل زوجتي.

وتعود ذات الشاعر إلى الاعتراف في **المقطع العشرين**، فبات الاعتراف الحل الوحيد والمواساة الوحيدة:

---

[1] القصيدة، مقطع (16).

[2] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص167.

[3] القصيدة، المقطع (18).

سأقول في التحقيق كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب
سأقول في التحقيق كيف أميرتي اغتصبت[1]
سأقول كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف
كيف استنزفوا دمها[2]

لقد أصبح الشاعر عارفا بكل شئ وبكل تفاصيل الجريمة. فهل هوالفاعل؟ أم هوالمفعول به؟. يبدومن خلال حسرته أنه ليس قاتلا كما أنه ليس المقتول؛ فلوكان كذلك لمات وأخذ الحقيقة معه، لكنه يعترف لنا مما يجعلنا نصل إلى أن الشاعر ينتمي إلى الجماعة التي قامت بالجريمة إنها (الوعي الجمعي)، ليعيد ويؤكد تورط الأمة العربية في قتل النساء وقتل القصيدة(الشعر).

يأتي **المقطع** العشرون ليباغتنا، فلم تعد الضحية (بلقيس/الكتابة)، ولم يعد سبب القتل (الجمال أوفضيحة الكتابة)، بل دخل مجال (المفعول) ضحيةٌ أخرى أكثر عمقا وتجذرا في داخلنا (العرب)؛ إنه(الإسلام) هو(الضحية)؛ وذلك من خلال احتلال شخصية "**أبي لهب**" لوظيفة الفاعل النشط في حركية القصيدة في **المقطع العشرين**، فسيطر على الجريمة الرئيسة (القتل) وعلى كل الجرائم السابقة لها (المسببة) واللاحقة لها (الناتجة):

سأقول في التحقيق:
كيف غزالتي ماتت بسيف أبى لهب..
كل الكلاب موظفون..ويأكلون..ويسكرون
على حساب أبى لهب
لا قمحة في الأرض
تنبت دون رأى أبى لهب..
لا سجن يفتح
دون رأى أبى لهب
لا رأس يقطع دون أمر أبى لهب[3]

[1]) القصيدة، المقطع (19).
[2]) القصيدة، المقطع (20).
[3]) القصيدة، المقطع (20).

يمثل (**أبولهب**) المعادل الموضوعي لعدوالإسلام، أي "الكفر" وتصبح كل الجرائم مسئوليته (الاغتصاب، التدمير، الحرق، النهب، الرشوة، الاعتداء، السكر، السجن، قطع الرؤوس،...)، وتشغل الأمة الإسلامية وظيفة (المفعول به)، الذي يجب أن يقبل كل هذه الجرائم دون نقاش أورد فعل، فاليهود يتحكمون في أفعالنا ووظائفنا وفي أكلنا وشربنا وفي نسائنا، وحتى في إنجاب أطفالنا وفي قضائنا ومحاكمنا، لقد أصبحت أمة اليهود تسري في أمتنا غابت الأمة العربية المسلمة وحلّت مكانها أمة يهودية كافرة في قناع عربي. لقد أصبحت ثنائية (فاعل/مفعول به) تقابل (الكفر/الإسلام)، ليصبح الشاعر يعالج قضية مهمة، إنها الصراع الأزلي الأبدي بين (الإسلام/الكفر) و(الحق/الباطل).

يتكثّف فعل القتل في المقاطع الأخيرة ابتداء من **المقطع الثاني والعشرين**، لتتضح فواعل جديدة ومفاعيل جديدة أيضا، حيث يظهر فعل القتل يعتريه مجموعة من العلل والأخطاء في التنفيذ، فتتمثل ثنائية (فاعل/مفعول به) بأكثر خصوصية في (اليهود/فلسطين)، فيقول الشاعر:

لوأنهم حملوا إلينا
من فلسطين* الحزينة
نجمة أوبرتقالة
لوأنهم حملوا إلينا
من شواطئ غزة
حجرا صغيرا أومحارة..
ومحوا عن التاريخ عاره
لشكرت من قتلوك يا بلقيس[1]

يتحول القتل إلى فعل إيجابي يستحق الشكر، لكن لونصر فلسطين وقتل من قتلوا فلسطين ولطّخوا تاريخ العرب، فليتها تحولت ثنائية (فاعل/مفعول) إلى (عرب/يهود) بدل أن تبقى (عرب/عرب)، لقد حدث خطأ في (المفعول به) المستهدف؛ فبدل "بلقبس"كان يجب استهداف

[1]) القصيدة، المقطع (22).

*) فلسطين:بلد عربي يقع في قارة آسيا، عاصمتها القدس، يحدها شمالا لبنان، شرقا سوريا والأردن، غربا البحر الأبيض المتوسط، جنوبا مصر، مساحتها (2700كم) يجتاز أراضيها نهر الأردن، أهم مدنها (حيفا، يافا، عكا، نابلس، الناصرة، غزة، بيت لحم).قسمت في أيام البيزنطيين ق(4هـ) إلى قسمين، اغتصب اليهود جزء منها عام (1948)، واستمر الاحتلال إلى اليوم. حاصلاتها الزراعية الحمضيات أهم صناعاتها:الحياكة، الأحذية، الصناعة الغذائية. أصل شعبها حوله اختلاف، قدم إلى فلسطين فطرد الكنعانيين، واصطدموا ببني إسرائيل عند عودتهم من مصر.أنظر: المنجد في الأعلام، ص530.

قاتل (**فلسطين**)، وتطهير أرضها من الدّنس اليهودي وتحرير شواطئها ونزع الأربطة عن أفواه مآذنها والغبار عن نجوم سمائها، وتنقيح تاريخ قدسها. لكن للأسف حدث خطأ فادح، خطأ دمر النفوس وقتل الأجساد:

لكنهم تركوا فلسطين

ليغتالوا غزالة

لقد يئس العرب وخارت قواهم، فلم يعودوا شيئا. فماذا يفعلون إلاّ ما يفعله المنتحر الفاقد للأمل، إنه الانكفاء على الذات وقتلها تدريجيا.

يعالج الشاعر_ إذن _ قضية العرب وجرحهم التاريخي الذي ينزف كل يوم ولم يجد من يضمده، قضية الصراع بين الإسلام والكفر، إنها فلسطين جرح الأمة العربية المسلمة. فالعرب يتغافلون عن مهمتهم الحقيقية الأصلية التي خلقوا من أجلها، وهي التمكين للدين الإسلامي في الأرض وحماية كل بقعة إسلامية ليذهبوا إلى قتل أنفسهم وقتل كل الكلمات التي توقظ فيهم روح المسؤولية. فهم يعرفون ماذا يجب أن يفعلوا ولا يريدون أن يفعلوا.

يصل الشاعر في آخر مقطع إلى اليأس الكلّي؛ حيث يستسلم ولا يبقى عنده إلا أضعف الإيمان، فنجده يتمنى ويأمل بقلبه متشبثا بالدعاء:

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

ستظل أجيال من الأطفال

تسأل عن ضفائرك الطويلة[1]

ويأمل الشاعر بأن تظهر الحقيقة يوما. كما يوحي القتل في **المقطع الأخير** بخلل في المعرفة عند القاتل:

سيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرّسولة[2]

يصل يأس الشاعر واستسلامه إلى درجة العجز عن مواصلة التمني، ويبدوذلك من خلال تقطع وتقاطر حروف العبارة الأخيرة من القصيدة:

ق ت ل وا

[1]) القصيدة، المقطع (20).

[2]) القصيدة، المقطع (26).

ا ل ر س ول ة [1]

يدل هذا التقاطر للحروف على الضعف الجسدي والضعف المعنوي اللذين أصابا الشاعر، إنه المصير المحتوم الذي آل إليه كل عربي يتجسد من خلال ذات الشاعر، رغم مقاومتها الكبيرة.

2/2- فعل القتل وتعطل الوظائف:

لم يقتصر فعل القتل على تعطيل (وظيفة الحياة) عند "بلقيس" ولم يؤثر على الشاعر فحسب، بل تعدى ذلك إلى تعطيل الوظائف الحيوية وخلق مفارقات على مستوى ترابط الموجودات. فنلاحظ في **المقطع الأول** أن فعل القتل عطّل (وظيفة اللغة) من خلال تعطيل الدلالة الحقيقية للكلمات، حيث تؤدي كلمة "**شكرا**" وظيفة في غير الدلالة الأصلية، فقد تغير سبب تقديم الشكر:

شكرا لكم، فحبيبتي قتلت...[2]

قدم الشاعر الشكر بعد جريمة مؤلمة بدل دلالته الأصلية، حيث يقدم بعد إنجاز عمل إيجابي، إذن هوليس شكرا، بل استعمل اللفظ للدلالة على **"الذّم"** و**"اللّوم"**، فتغيرت دلالتها من الإيجابية إلى السلبية. كما تعطلت وظيفة النظام والتنظيم، حيث حدث خلط بين البداية والنهاية، فتحولت النهاية إلى بداية والبداية إلى نهاية وانطلقت القصيدة من نهاية فعل الجريمة لتؤكد أن كل شئ انتهى بعد القتل ولم يعد الترتيب مهما ولم يعد هناك شئ يستحق الكلام فالذاكرة أخذت زادا كثيرا تعيش عليه، وأشياء كثيرة اتخذت الذاكرة مسكنا لها. لقد قضت الجريمة على الماضي والحاضر والمستقبل؛ حاضر أخذته بالقوة وتاريخ ماض تبرّأ منه الشاعر وتنبأ بلا جدواه.

يقول الشاعر في **المقطع السادس**:

فإن الشمس بعدك لا تضيء على السواحل.
إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل.
إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول[3].

تم تعطل هذه الوظائف الطبيعية وتبدلها في ا اتجاهين؛ من السلب إلى الإيجاب: فتوقف اللص عن السرقة وبدأ في الاتّصاف بالقتالية والمروءة فأصبح يرتدي ثوب المقاتل، لكن سرعان ما

---
[1] القصيدة، المقطع (26).
[2] القصيدة، المقطع (01).
[3] القصيدة، المقطع (06).

ندرك أن تحوله شكلي وجزئي فقط، فهولم يتغير فعلا بل تغير مظهره فقط من خلال (لبس ثوب المقاتل). أما التغير في الاتجاه السلبي فهوكلي؛ فانتفت الإضاءة على السواحل نهائيا (**لا تضيئ** ...)، كما استعمل التشبيه المجمل في تحول (القائد) إلى (مقاول) لتنعدم فيه التضحية، والاستماتة، والقيادية، والإخلاص لهدفه، وأصبح همه هوالمال والربح والمادة الزائلة.

كما عطل فعل القتل (الوظيفة الإخبارية والإعلامية):

إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت[1]

لقد أصبح الإعلام عن التقدم التكنولوجي والعلمي -عند العرب- كاذبا، فلازالت البدائية والتخلف ما دامت الدموية والهمجية باقية. وسبب التعطل هنا هوالمغالطة المعرفية والإعلامية والتضليل المخادع.

نصغي إلى الأخبار والأخبار غامضة، ولا تروي فضول [2]

فالسبب ليس تبدل الوظائف وتغير اتجاهاتها، إنما هوالصفات اللاحقة بالأخبار؛ وهي (الغموض والاختصار المخل، وعدم الدقة في نقل الأخبار)، إشارة إلى الأزمة الإعلامية العربية. فيريد الشاعر أن يتألم مع القارئ لما تمر به" الأمة العربية" من أزمة في أهم قوة تبنى عليها الأمم وهي (الإعلام). مؤكد على بدائيتها وتأخرها مقارنة بالتقدم العام للأمم؛ إذ تتراءى لنا المسايرة للتطور والتقدم العلميين، في حين نعيش كذبا متواصلا نصدقه ونبني عليه حياتنا متعطشين للمزيد.

يعطل فعل القتل الوظيفة الزمنية (حركية الزمن):

هانحن ندخل عصرنا الحجري
نرجع كل يوم، ألف عام للوراء[3].
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية[4]
ندخل مرة أخرى عصور البربرية[5]

يتمظهر التعطل في هذين **المقطع**ين من خلال حركية الزمن في الاتجاه العكسي نحوالماضي البعيد، المرفوض من طرف الشاعر؛ (عصرنا الحجري، الوراء، عصر الجاهلية، عصور البربرية).

[1] القصيدة، المقطع نفسه.
[2] القصيدة، المقطع (11).
[3] القصيدة، المقطع (16).
[4] القصيدة، المقطع (18).
[5] القصيدة، المقطع (18).

تتعطل حركية الزمن في **المقطع الثاني عشر**، فيتوقف عن السير ويلازم الثبات من خلال تعطل بعض الوظائف الجزئية:

بلقيس

إن زروعك الخضراء مازالت على الحيطان باكية[1]

كما تعطل وظيفة (جفاف الزرع):

ووجهك لم يزل متنقلا بين المرايا والستائر[2]

تعطلت أيضا وظيفة (المغادرة) لجسم "بلقيس"؛ (عدم مغادرة المكان).

حتى سجارتك التي أشعلتها لم تنطفئ

ودخانها مازال يرفض أن يسافر

نرى تعطل (وظيفة الانطفاء واندثار الدخان)، والسبب هورفض الشاعر تصديق موت "بلقيس" ورفض العيش في واقع الفراق. فالتعطل نتيجة الثبات في ذهن الشاعر وتمسكه باللحظة الحية في خياله، إذ يرى أنه لا بد لزمن "**نزار**" أن يتوقف ما دام يأبى أن يسير إلى الأمام ولا يريد إلا التراجع إلى حقيقة مرفوضة هي القتل. لذا يختار الشاعر لحظة من الزمن ويوقفه فيها وهي لحظات سعادته المفقودة.

تضيف لنا القراءة والغوص في القصيدة بالإضافة إلى تعطل هذه الوظائف، تعطل الوظائف الطبيعية؛ فكثير من الوظائف استقالت بعد موت "بلقيس" ورفضت الاستمرارية لأنها تعشقها، بل هي تعادي الموت:

بلقيس كيف أخذت أيامي وأحلامي،

وألغيت الحدائق والفصول[3].

لقد أصبح الزمن غير الزمن ولا فرق بين اليوم وغدا وهذا الفصل وذاك، لقد اندثر التأريخ والتعداد واستقالت الأرقام، وأصبح الكل يتشابه مادامت "بلقيس" غير موجودة. فتعطل وظيفة الزمن نتيجة حلول الفوضى واللاّنظام مكان النظام والدقة.

وأطفأت القمر[4]

[1]) القصيدة، المقطع (12).

[2]) القصيدة، المقطع نفسه.

[3]) القصيدة، المقطع نفسه.

[4]) المقطع، المقطع (12).

نلاحظ تعطل (وظيفة طبيعية وجمالية أخرى) من خلال غياب القمر وانطفائه، فالأرض كلها تعيش ظلاما؛ إذ حلّ الغموض والتعتيم مكان الوضوح والإشراق، إشارة إلى غياب الحقيقة وانتشار الغموض والجريمة مجهولة الفاعل والسبب. أدى تعطل الوظيفة الطبيعية (الشمس/القمر)، والوظيفة القتالية، والوظيفة القيادية والوظيفة الإعلامية وتعطل الوظيفة الزمنية إلى تعطل وظيفتين مهمتين جدا، هما: أولا (وظيفة المعرفة) وثانيا وظيفة (الكتابة/الشعر).

أولا: تعطل الوظيفة المعرفية:

لقد عطل فعل القتل وظائف معرفية متعلقة بالماضي وأخرى بالمستقبل:

فهل البطولة كذبة عربية؟ أم مثلنا التاريخ كاذب؟[1]

أصبح الشاعر يكذّب التاريخ ويشكّك فيه ويرفضه، فكل معرفة تأتي من الماضي مرفوضة بالإضافة إلى ما يحتويه التاريخ والموروث من عار –على حد تعبير الشاعر– ولازمت هذه النزعة "**نزار**" منذ بدايات حياته حيث إنه يرفض كل ما هوموروث ويحاول التخلص منه فيقول: "إني منذ طفولتي كنت أجد متعة كبرى في التصادم مع التاريخ والخرافة"[2]. جعله هذا الرفض يتطلع إلى كل جديد وغير مألوف وإلى كل ما يكسر سلطان الماضي والعادة، إلى كل ما يجعلنا نضطرب ونبحث من جديد عن أنفسنا، لا يريد أن يكون قطعة أثرية، لا يريد أن يكون عقدا تخرج به امرأة جميلة في كل الحفلات فيحفظه الناس ويملّوه فيكرهونه. هذا التمرد يجعلني أقف في وجه فكر نزار المفرط؛ حيث إن هذه الرغبة في ألاّ يكون صورة عن جده وعن أبيه وعن شعراء سبقوه، رغبته في أن يبني قصرا شعريا جديدا وألاّ يسكن خيمة "**عمر بن أبي ربيعة**" وألاّ يكون توأما لسابق له، جعلته يتمادى في رفض الماضي وينسى أن لا حاضر دون ماض ولا مستقبل دون حاضر، وأنه لولا الذين سبقوه لما وجد شعراء يخالفهم، وأنه لولم تغب الشمس بالأمس لما طلعت اليوم، ولولم يذهب الشتاء بعدما كان لما أتى الربيع، ولولم يكن الحزن الذّاهب لما كانت السعادة، ولولم يكن القديم لما كان الحديث ولن يكون أبدا. جعلت هذه النقمة على الموروث "**نزار**" يوصف بالفضيحة، ويفقد شرعيته القومية والثقافية والشعرية. وفي تعطيل وظيفة المعرفة يقول "**نزار**":

بيروت التي عشقتك

---

[1]) القصيدة، المقطع (05).

[2]) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص81.

تجهل أنها قتلت عشيقتها[1]

تعطلت (وظيفة المعرفة في الحاضر) من الإيجاب إلى السلب، فأصبحت تعادل الجهل، مما أدى إلى خطأ في تنفيذ عملية القتل، وبدل قتل العدوقتلت العشيقة وقتل معها الحب وقتلت السعادة. وبالتالي فالقتل هنا ليس عمديا، مما يعني أن –في عالم **"نزار"**– هناك من يدفعون أرواحهم ثمنا لجرائم ليسوا مسؤولين عنها، ورغم هذا يقدمون قربانا عن طريق الخطأ.

وتتعطل وظيفة المعرفة في الحاضر عند الإنسان بصورة نهائية في **المقطع الخامس عشر** نتيجة تعطل الوظائف سابقة الذكر:

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن[2]

وتعطل هذه الوظيفة نهائيا، جعل الإنسان لا يعرف الموت ولا الحياة نتيجة فعل القتل لهذا لا يمكن **لنزار**" الاستمرار في العيش ولا بد له من الموت. كما أرى أن انتفاء المعرفة هنا لا يعني تعطل آلية التفكير والجهد عند الشاعر، بل يعني انعدام الحلول. لقد استنفذت كلها فالقتل كان بشعا واستهدف كل العوالم ولم يترك أملا للحياة والاستمرار. كما تعطلت وظيفة المعرفة في المستقبل أيضا:

هل يا ترى من بعد شعرك هل سترتفع السنابل؟[3]

لقد أصبح الشاعر عاجزا عن التوقع والاستنتاج ومعرفة ما يحدث.

ثانيا: تعطل وظيفة الكتابة:

رافق تعطل وظيفة المعرفة تعطل وظيفة الكتابة، فكان قتل "بلقيس" قتلا **لنزار** وقتلا "للأمة العربية" وقتلا "للقصيدة"، فلا فرق عنده بين هذا وذاك، وأصبح الكل عنده "نزار" واحدا (القصيدة= نزار= بلقيس = الأمة العربية)، لقد عشق **نزار** "المرأة" كما عشق "الوطن" ولا فرق عنده بين الإثنين، فيعترف بامتلاكه بطاقة إقامة في عيون النساء والبطاقة نفسها يقيم بها في أفواه البنادق يسميها (القصيدة):

[1]) القصيدة، المقطع (12).

[2]) القصيدة، المقطع (15).

[3]) القصيدة، المقطع (03).

قصيدتي اغتيلت

قتلوك في بيروت مثل أي غزالة، من بعد ما قتلوا الكلام[1].

ولم يكن تعطل وظيفة الكتابة مباشرا، لأنهم اغتالوا القصيدة عندما اغتالوا (بلقيس/الموضوع)، فتعطل الكتابة نتيجة تعطل الموضوع (بلقيس/الإلهام)، فهناك إرغام للقصيدة على الموت وهوتعطل كلي.

البحر بعد رحيل عينيك استقال[2]

تتعطل (وظيفة الكتابة) برغبة من البحر الشعري، الذي رفض أن يمتطيه أي شاعر بعد رحيل "بلقيس" وقرر الاستقالة قبل أن يطرد مثلما طردت "بلقيس"، وهذا التعطل فيه بعض الإيجابية رغم صفة السلبية اللصيقة به. يقول **"نزار"** في **المقطع الخامس عشر**:

الآن..أعرف مأزق الكلمات

أعرف ورطة اللغة المحالة

وأنا الذي اخترع الرسائل

لست أدري.. كيف أبتدئ الرسالة[3].

يبدوتعطل وظيفة الكتابة نسبي؛ إذ يوصف بـ: (**مأزق**) و(**ورطة**). فالقصيدة لا تقبل الدفاتر، والكلمات لا تستجيب لمغازلات الأوراق وأصيب الشاعر بالبكم؛ لا يدري شيئا ولا يعرف البداية. فالعجز يسيطر على (نزار **الكتابة**) و(نزار **الرجل**).

تتعطل وظيفة الكتابة في **المقطع الخامس عشر**، من خلال تغيير الاتجاه من الإيجابية إلى السلبية:

ماذا سأكتب عن رحيل ميلكتي

إن الكلام فضيحتي[4]

فبعد ما كان الشعر والكتابة رسالة تحمل الحب والمعرفة ورمزا للوعي والتواصل ووسيلة للفخر وأيقونة للتنوير، غيرّ وظيفته وأصبح الفضيحة التي تكشف حقيقة العرب وحقيقة القبائل والعشائر:

---

[1]) القصيدة، المقطع (01).

[2]) القصيدة، المقطع (17).

[3]) القصيدة، المقطع نفسه.

[4]) القصيدة، المقطع (15).

سأقول كيف استنزفوا دمها

وكيف استملكوا فمها[1]

تعطل (فعل القول) كأيقونة دالة على (الكتابة/الرسالة)، وهنا لم تتغير الوظيفة لكن قيّدت عن طريق التملك والسيطرة؛ فأُسْكِتَ الصوت وجُفِّفَ القلم، مما جعل الخطاب المحمول يتغير من الصدق إلى الكذب. مثلما نلاحظ في **المقطع الثاني والعشرين**:

الأنبياء الكاذبون يقرفصون

ويكذبون على الشعوب

ولا رسالة[2]

إذن لم تتعطل وظيفة الكتابة كلها، لكن حدث فيها تغيير جزئي وفعّال، من خلال تغير الخطاب المحمول، فلم يعد الأنبياء رساليون ومبشرون لأنهم أخطئوا في الأخبار المحمولة والبشرى التي جاءوا من أجلها، ويبدوأن "نزار" لا يقصد الأنبياء بل الحكام العرب المقنّعون بالوطنية والشرف.

يصاحب تعطل وظيفة الكتابة تعطل فعل ملازم لها، وهوفعل "**القراءة**":

أخذوا القصيدة من فمي

أخذوا الكتابة والقراءة.

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم[3].

يعتبر تعطل وظيفة القراءة الوجه الآخر لتعطل وظيفة الكتابة، فنحن نقرأ الواقع لنكتب ونقرأ الحب لنكتب، ونقرأ الأحلام لنكتب، ونقرأ القصائد لنكتب، ونقرأ التاريخ لنكتب، وفي كل هذا نكتب لنقرأ ويقرأ الآخرون. لكن، لماذا نقرأ بعدما تعطّلت الكتابة؟، وماذا نقرأ؟. يبدو جليا -في هذا **المقطع**- تعطيل وظيفة المثقفين والعلماء وصناع الحياة؛ القلب النابض للأمة العربية، فقضت الجريمة عليهم لما قضت على ألسنتهم.

رغم عمق الجرح وشناعة الجريمة التي قامت بها الأمة العربية في نفسها وتركت اليهود (**إسرائيل**) تغتصب (**فلسطين**)، إلاّ أن الشاعر لم ييأس، ورغم شدة حزنه وألمه لم تغب مقاومته

[1]) القصيدة، المقطع (22).

[2]) القصيدة، المقطع نفسه.

[3]) القصيدة، المقطع (16).

ولم تسكت صرخاته في وجه حوافر خيول اليهود، وبقي يلاحق (عار العرب) مثلما ظل يلاحق (النساء الجميلات)، علّه يمسح هذا العار ولوبالكلمة، علّه يوقظ النائمين ويدفع اليائسين.

3/2- فعل المقاومة:

ارتبطت عملية تعطل الوظائف في النص بفعل القول (سأقول في التحقيق) الذي لجأ إليه الشاعر بعد شعوره باندثار كل وسائل البقاء وكل آمال الاستمرار، مادام كل شئ يقبل أي شيء. ورغم أن هذا الفعل -فعل المقاومة- لا يحتل الصدارة، إلا أنه جاء متضمنا في المقاطع الأولى من خلال خطاب الشاعر واعترافه المباشر، دون أن يمهد له ودون أن يعنيه:

فحبيبتي قتلت.. وقصيدتي اغتيلت[1]

يظهر فعل المقاومة جريئا في **المقطع الخامس** مرتبطا بفعل القول:

سأقول يا قمري، عن العرب العجائب[2]

حيث يأتي الاعتراف بعد فعل القسم؛ الذي يقسم فيه الشاعر (بعيني زوجته حبيبته) دون أن يقسم بالله، مما يجعلني أقف على مفارقة واضحة بين فعله (القسم) وبين قوله (حرقته في المقاطع الأخيرة على الإسلام). ويبدوالشاعر من خلال القسم ثم الاعتراف سائرا في المقاومة بشدة. ثم يرتبط فعل المقاومة بتعطل الوظائف في **المقطع السادس**:

سأقول في التحقيق: إن اللص..[3]

ويعود فعل المقاومة للظهور في **المقطع الثامن عشر**:

سأقول في التحقيق:
إني أعرف الأسماء..والأشياء.. والسجناء
والمستضعفين والشهداء.. والفقراء..[4]

يأتي فعل المقاومة والاعتراف جزئيا مرتبطا بفعل المعرفة الواسعة والدقيقة والمفصلة، مما يرفع همة الشاعر ويمده بالقوة للمواجهة. ويستمر فعل الاعتراف مقاوما وصارخا في وجه القتلة:

وأقول أني أعرف السياف قاتل زوجتي[5]

---

[1] القصيدة، المقطع (01).
[2] القصيدة، المقطع (05).
[3] القصيدة، المقطع (06).
[4] القصيدة، المقطع (18).
[5] القصيدة، المقطع نفسه.

ويستمر صارخا في وجه الأكاذيب والأوهام والخبايا:

وأقول: إن عفافنا عهر[1]

يسيطر فعل التشكيك على **"نزار"** كلما تقدمنا في قراءة القصيدة، حيث ينفي العفة والطهر على العرب من خلال استخدامه لضمير (النحن)، الذي يقابل (نون) الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر.

وأقول: إن نضالنا كذب[2]

ويقاوم معترفا أمام الأكابر، أمام من لا يعترف أمامهم:

وأن لا فرق ما بين السياسة والدعارة[3]

فالجميع دخل ضمن دائرة القتلة، لأن الحقيقة غير الحقيقة والظاهر غير الباطن. ثم يصرخ الشاعر في وجه الزمان معترفا:

إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين[4]

إلا أن فعل المعرفة الذي كان يغذي فعل الاعتراف تعطل في نهاية **المقطع الثامن عشر** ليكبح فعل المقاومة:

حتى النجوم تخاف من وطني... ولا أدري السبب

حتى الطيور تفر من وطني... ولا أدري السبب.

لكن ابتداء من **المقطع العشرين** يأخذ فعل المقاومة ظهورا جديدا يتغذى على سند جديد، حيث تظهر شخصية جديدة احتلت مجموعة من المسؤوليات وسطت عليها، فعطلت مجموعة من الوظائف:

سأقول في التحقيق

كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب [5].

هذه الشخصية هي (**أبولهب**)، هذا العنصر الفاعل الذي يقيم تضادا حادا مع الشخصية الرئيسة (بلقيس)، على جميع المستويات:

---

[1]) ا قصيدة، المقطع نفسه.

[2]) القصيدة، المقطع نفسه.

[3]) القصيدة، المقطع نفسه.

[4]) القصيدة، المقطع نفسه.

[5]) القصيدة، المقطع (20).

بلقيس	أبولهب
لفظة واحدة	مركب إضافي
ظهور في كامل مقاطع القصيدة	ظهور جزئي
تكرار في بداية كل المقاطع	تكرار في نهاية **المقطع**ين (21/20)
معادل موضوعي للحياة	معادل موضوعي للقتل (الموت)
مفعول به	فاعل
مرجعية دينية (الإسلام)	مرجعية دينية (الكفر)

جدول (01)

إن شخصية "**أبي لهب**" هي الشخصية السلبية التي حاربها الإسلام: (تبت يدا أبي لهب)[1]، كما حاربتها الحضارة الإسلامية وحاربت كل نماذجها المصورة عنها بكل أقنعتها فهي – دائما– ذات دور سلبي؛ حيث تقوم في النص بتعطيل الوظائف الحيوية:

(**لا قمحة في الأرض...لا طفل يولد...لا سجن يفتح...لا رأس يقطع**)[2].

وقد استعان الشاعر في محاربة شخصية (**أبي لهب**) بالكلمة (**سأقول**) و(**بالاعتراف**)، مثلما حارب الإسلام هذه الشخصية بالكلمة (**النص القرآني**). وكأن الشاعر يهدف من خلال اللّجوء إلى الوسيلة نفسها إلى إضفاء الشرعية على مقاومته، مستعينا بتوظيف شخصية عدوة للإسلام لاستمالة نفسيات المسلمين كمؤيد.

ارتبط فعل المقاومة إلى جانب "الاعتراف" بفعل أخر، هو"**فعل الذاكرة**" ليجعل المقاومة تأخذ قطبا مقابلا للقتل، وتصبح الثنائية النصية (المقاومة/القتل) تعادل (الذاكرة/القتل). فكيف شكلت الذاكرة حضورها في النص؟.

4/2- صدى الذاكرة وثنائية (الماضي/المضارعة):

[1]) سورة المسد. الآية (1).

[2]) القصيدة، المقطع (20).

لقد مثلت الذاكرة عنصرا مهما في القصيدة منذ بدايتها، واحتلت الصدارة النصية ابتداء من **المقطع الأول** الذي يمكن أن نجعله **الأول** باعتبار **المقطع الأول** دخيلا عن الفاتحة النصية[1].

شكَّل الاشتغال في الذاكرة ثلث القصيدة، فهيمن فعل التذكر بتمظهراته المختلفة (المباشرة وغير المباشرة) على خمسة مقاطع، تعتبر الأطول هي (م2/م7/م9/م12/م13/م14)،كما شكَّلت (بلقيس الذاكرة) توامضا فعَّالا مع (بلقيس الواقع)، فرافق فعل التذكر كل مقاطع القصيدة، مشكلا حركتين متضادتين في النص: (**حركة الانقطاع**) و(**حركة التواصل**)؛ تمثلت حركة الانقطاع في العودة إلى الزمن الماضي وإلى حقبة معينة، هي فترة حياته مع "بلقيس" وتجسد ذلك من خلال (توظيف الفعل الماضي، وأشياء بلقيس ولوازم زينتها (السعادة) فالتذكر ممتد من الحاضر إلى الماضي امتدادا وهميا، ولكنه امتداد وارد. "كما أن الذكرى ترد مماثلا لشحنة زمنية تسري في الذاكرة بسرعة، لتحيي فيها لحظة من الماضي"[2] لذا كانت ملاذا للشاعر في حركية نحوالماضي. أما حركة الاتصال فتمثلت في الاشتغال في الواقع الزمن الحاضر (الألم)، وذلك من خلال (الخطاب المباشر، فعل القول، فعل الاعتراف، القسم، وفعل المضارع الذي جسد الواقع بعمق). بالإضافة إلى عناصر أخرى دالة على هذا التناوب بين (الذاكرة والواقع). وهذا ما سنلاحظه في الجدول رقم :(2)

---

(1) أنظر العنصر رقم (1) "قراءة في العنوان" من هذا البحث.

(2) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ط1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص150.

حركة الزمن	**حركة الانقطاع (العودة إلى الماضي)** **هيمنة الفعل الماضي** **(الذاكرة) زمن الماضي**	**المقطع+الزمن**	**حركة التواصل (العيش في الحاضر)** **هيمنة الفعل المضارع** **(الواقع) زمن الحاضر**
اتجاه زمن القراءة الكلي مع الزمن العادي المتواصل		**م1**	الخطاب المباشر (شكرا لكم)
	هيمنة فعل الكينونة في الماضي (التذكر) -كانت أجمل الملكات -كانت أطول النخلات -كانت إذا تمشي	**م2/انفصال**	اشتغال في الذاكرة
		م4/اتصالها	حزن الشاعر وتوجعه، بعد فقد بلقيس بلقيس يا وجعي
	اشتغال في الواقع	**م5/اتصالها**	فقد عناصر ارتبطت بها الحياة (بنية الفقد تدل على الحاضر، شعور واقعي) -أين السموأل؟ والمهلهل؟ والغظاريف الأوائل؟
		م6/انقطاع حركة الزمن	-فعل القسم الذي يدل على الحاضر: -قسما بعينيك.... فعل القول والاعتراف (المضارع) ساقول يا قمري...

	-مخاطبة بلقيس وتذكر وجودها الايجابي من خلال عرض سلبيات غيابها -لا تتغيبي عني -فإن الشمس بعدك لا تضيئ على السواحل	تواصلها	اشتغال في الذاكرة
	اشتغال في الواقع		-فعل القول المضارع (سأقول)، وتعطل الوظائف (بعد موت بلقيس) -تقرير حقائق ثابتة: نحن قبيلة بين القبائل
	-العودة إلى الذاكرة: ذكر أوصاف بلقيس -يا أعظم الملكات -يا امرأة تجسد كل أمجاد... -يا عصفورتي الأحلى... -فعل المحاورة: -ردي للجمالاهير التحية -أترى ظلمتك إذا نقلتك	م7 /انقطاع حركة الزمن	اشتغال في الذاكرة
	اشتغال الذاكرة	م8/انقطاع في حركة الزمن	-توظيف الفعل المضارع: (ندخل، ندخل مرة أخرى) -توظيف فعل الصيرورة (صار...) وجود حركة من الماضي إلى الحاضر

	-عودة فعل الكينونة: لتأكيد الفقد (كانت مزيجا رائعا) (كان البنفسج...) -توظيف لفظ الذاكرة نفسه: (يا عطرا بذاكرتي)	م9/انقطاع في حركة الزمن	اشتغال في الذاكرة
	اشتغال في الواقع	م11 /تواصلها	توظيف الفعل المضارع: (يسأل، نصغي، تروي، تقرعين، تخلعين، تأتي) وهي أفعال مضارعة لفظا اقترنت من ناحية المضمون باليأس والعجز والتمني مما جعلها تخدم قطبية (الماضي/الذاكرة)
	-العودة إلى الماضي ورفض الواقع من خلال التأكيد على استمرارية الحياة في كل شيء متعلق ببلقيس إنه هروب من الواقع (زروعك مازالت وجهك لم يزل، لم تنطفئ، مازال يرفض) -توظيف فعل الكينونةوترسيخ الماضي: قد كنت عصفوري الجميل -تذكر المواعيد: هذا موعد الشاي العراقي	م12 /انقطاع حركة الزمن	اشتغال الذاكرة
	اشتغال في الواقع	تواصلها	توظيف فعل المضارع: (يثقبني، تدري، تجهل تبكي، تصغي)

	-ذكر صفات بلقيس (ممارسة التذكر) -يا كنز خرافيا، يا رمحا عراقيا، يا غابة خيزران...) -استمرارية العشق في الذاكرة التي تحركها وتغذيها لوازم بلقيس التي كانت تستغلها للزينة (فلكل دبوس صغير قصة/ لكل عقد قصتان...) -تذكر بلقيس مع كل قطعة أثاث (الستائر، المقاعد الأواني) -لوازم الزينة مرة أخرى (المرايا، الخواتم) -استرجاع الوظائف والأفعال: هناك كنت تدخنين هناك كنت تطلعين ... تتمتنطين، تدخلين)	م13 /انقطاع طويل لحركة الزمن	اشتغال في الذاكرة
	اشتغال في الواقع	م14 اتصالها	-عودة إلى الواقع المليء بشعور الفقر والألم الذي تغذيه الذاكرة، فالحاضر يتصارع مع الماضي. الواقع يسأل عن الماضي لأنه عشقه (أين زجاجة، أين سجارة... أين الهاشمي) حتى الأشياء تعود لتتذكر (تتذكر الأمشاط ماضيها)

		م16 /م17 /تواصل حركة الزمن	الفعل المضارع: (نبحث، نسأل، يغتال، يفتح، نفر، يقيم، تبتدئ، تنتهي، أقرأ، تعطي، ندخل، نرجع نكمل، يعصر، أعرف، أدري، يدخل...) رغم توظيف الفعل المضارع وتكثيفه إلا أنه في كل حركية فعل نجده متعالقا بالماضي، مما يبين سيطرة الماضي على الحاضر والواقع سيطرة كلية
	اشتغال في الواقع	م18 /تواصلها	-توظيف ألفاظ دالة على الحاضر (الآن ترتفع الستارة) -فعل القول: سأقول في التحقيق -إني أعرف
	اشتغال في الواقع	م19/م20/م21، تواصلها	-توظيف الفعل المضارع -فعل القول والاعتراف: سأقول -تقرير حقائق ثابتة -العودة إلى فعل القول: ساقول

	-استحضار بلقيس من خلال: -ذكر بعض صفاتها (يا معشوقتي حتى الثمالة) -مخاطبتها (ماذا يقول الشعر بلقيس) -(أتراك أيتها الحبيبة من يدي) -مناداتها (يا دمعا ينقط فوق...) -استسماحها: (بلقيس أسألك السماح) -مخاطبتها وأمرها (نامي..)	تناوب متسارع م22 م23 م24 م25 م26 انقطاع ثم تواصل انقطاع ثم تواصل	-بالمقابل هناك رجوع متداخل إلى الواقع -لوأنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة نجمة (التمني في واقع ميت) -تقرير حقيقة واقعية أليمة: (العالم العربي مسحوق ومقموع اللسان) -الفعل المضارع وارد في هذه المقاطع ليعبر عن الواقع (أعرف، يقتلوا، تسأل، تقرأ...) -فعل الأمر(نامي...)يدل على وقوع الفعل في الحاضر لأنه اقترب بالخطاب المباشر من الشاعر إلى بلقيس.

جدول رقم: (02)

نلاحظ من خلال الجدول (02)؛ والذي أردت منه أن أقف بدقة على التناوب المستمر لحضور الذاكرة والواقع، سواء كان مباشرا أم ضمنيا، فحضر فعل الذاكرة بقوة ليسيطر صداه على الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها، مما يوحي لنا بحركية نشطة في بناء وهدم الآفاق في النص، رافضة موت "بلقيس" ومواصلة فعل المقاومة. ويعمق شعور الفقد الذي يخيم على الواقع وعلى الذاكرة وعلى المقاومة، ويؤكد هروب الشاعر من زمن لآخر؛ رغبة في التخلص من هذا الشعور.

تنشط الذاكرة في **المقطع الثاني** ممتطية الفعل الماضي (**كانت**) المركب مع أسماء التفضيل (أجمل، أطول...) فيوحي بالأفضلية المطلقة لـ"بلقيس" في التاريخ وفي الأرض كلها. ولم تتوقف أفضلية "بلقيس" في عالم البشر بل تعدته إلى صفات الجمال في كل العوالم الأخرى، وبقيت تحتل الأولوية، لتأتي كل العوالم بعدها: (ترافقها طواويس وتتبعها أيائل..) [1]، لذا فلابد لـ"بلقيس" أن تبق وتستمر، ولن يكون قتلها سهلا.

ينقطع الزمن مرة أخرى في **المقطع السادس** بعد أن اتصل في **المقطعين الثالث والرابع** حيث يتجاوز الشاعر تذكر صفات "بلقيس"، ويسافر ليدخل الذاكرة بنفسه، فنراه يطارد "بلقيس" ويحاورها، ويأمرها، ويترجاها من أجل الحضور والعودة: (لا تتغيبي عني...). وهنا تبلغ أزمة الشاعر أشدها؛ فهولا يستطيع أن يعيش بعد "بلقيس" (فلا شمس ولا ضوء...) فيهرب الفينة بعد الأخرى. ويتراجع في بداية **المقطع** السابع في حركة نحوالخلف هروبا من واقع لا يُحْتَمل: (فهي أعظم الملكات، تجسد كل العصور..). وينقل معه الواقع إلى الذاكرة ليحاسب نفسه على خطأ ارتكبه في الواقع (أترى ظلمتك إذا نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظمية). لقدا ستشعر الشاعر ذنبه ومشاركته في الجريمة، فحاول مكاشفة نفسه بالذنب لكن ليس في الواقع بل في الذاكرة وفي اللازمن ليريح ضميره. إذن أصبح حضور الذاكرة ملاذا للشاعر؛ ليس فقط هروبا من الحزن والواقع لكن هروبا من عتاب الضمير أيضا ليستمر حضور الذاكرة سلبيا.

يعود اتصال الزمن في **المقطع الثامن،** لكن يتوقف من جديد بأمر من الشاعر، لتباغته الذاكرة وهوفي صراع مع أزمة التاريخ (عصر الجاهلية، والتوحش، والتخلف، والبربرية، والوضاعة والبربرية). بلغت هذه السلبية المفرطة وهذا العار قمته الدرامية، من خلال اقتران فعل (الدخول) بالتراجع، وكأن الشاعر والآخر الذي يعبر عنه بنون المتكلم (**ندخل**) يمارس فعل الدخول إلى

[1]) أيائل: (ج) مفرده "أيل" وهو الحيوان من ذوات الظلف. للذكور منه قرون متشبعة لا تجويف فيها، أما الإناث فلا قرون لها. المنجد في اللغة، مادة: (أيل)، ص22.

الوراء؛ فالتضاد بين (**ندخل**) وحقيقة المجالات المدخولة ولّد نوعا من التصعيد فهناك نوع من المقاومةمن خلال المحاولة وإعادة المحاولة، يوضحه أكثر التكرار اللفظي للفعل (ندخل) والتكرار المعنوي من خلال المركب اللفظي(**مرة أخرى**)، أي هناك دخول لمرة سابقة. نظرا لهذا الفشل في إيجابية الحركة عند الشاعر، لم يكن له من خلاص إلا المهرب المعتاد (**بلقيس الذاكرة**) ليغطي عن فشله وعجزه، وتبقى "بلقيس" هي الملجأ الذي يؤمن الشاعر من الخوف في حياتها وفي مماتها. مما يكسب بلقيس أهمية كبرى، بكل معادِلاتها.

يستمر الشاعر في وصف "بلقيس" في **المقطع** العاشر (يا عطرا نذاكر في)، حيث يظهر حضور الذاكرة من خلال مدلولها اللفظي (**ذاكرتي**) فيصفها بالعطر الذي يقترن في بحاسة الشم، لكن الشاعر يقرنه بالذاكرة فيعطيه دلالة جديدة، وكأن الذاكرة تحولت مع "بلقيس" ولم تبق الذاكرة العادية فاكتسبت مميزات جديدة ومؤهلات جديدة أكثر توسعا، تستوعب كل وظائف الحواس الأخرى. وذلك ما يعرف (بالمعرفة الحدسية) حيث تدمج بين المرئي واللامرئي[1]؛ فتلتقي كل الحواس متداخلة لتشكيل "رؤية ميتافيزيقية تحس بالأشياء إحساسا كشفيا". وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا أن "بلقيس الذاكرة" هي أكبر من صفات جسدية ليحضِّرنا لتقبل آفاق جديدة، ويجعلنا في ترقب مستمر لما ستفاجئنا به (بلقيس الذاكرة). ينقطع زمن الواقع من جديد مع **المقطع الثاني عشر**، ليتفرج على الشاعر ويستمع إليه وهويستحضر "بلقيس" في معادِلاتها التي تركتها (الزروع الخضراء، المرايا الستائر السيجارة المشتعلة). تصل قراءتنا إلى أن "بلقيس" لم تقابل الشاعر، وإنما التقي مع سفراء عنها، إلا أن الحضور هنا كان إيجابيا. مما يوحي لنا بأن الشاعر بدأ يتطور في اشتغاله في الذاكرة، فبعد أن كان يشتغل في (بلقيس الذاكرة) ليوفر لنفسه المتعة والراحة والأمن، أصبح يتكلم بلغة (لم يزل، ولازال) أي نفي الزوال، والعمل على إعادة الحياة لـ"بلقيس" رغم كل شئ، لقد استطاع الشاعر أن يتخلص من صدمة الفاجعة وبدأ يقاوم ويظهر رفضه لسفر "بلقيس".

يخدش هذا التحدي والمقاومة والرفض بعض المواعيد المهمة في حياة الشاعر مع "بلقيس" (هذا موعد الشاي العراقي)، لتتخلف "بلقيس" عن الموعد. ويستغرق الشاعر متسائلا عن من

[1]) أنظر، رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص107.

يحل مكان "بلقيس" وكأنه لم يجد أحدًا يفعل ذلك، وفي الحقيقة هويرفض الجميع ولا بد لـ"بلقيس" من العودة، ويدعم ذلك تبرير الجريمة بأنها وقعت دون معرفة وعن جهل أدى إلى الخطأ في التنفيذ.

(بيروت التي قتلتك لا تدري جريمتها...تجهل أنها قتلت عشيقتها.)

تقتحم الذاكرة واقع الشاعر بقوة في **المقطع الثالث عشر**، الواقع الذي وجدته مهيئا نتيجة الحزن والفقد المخيم عليه. فتهاجمه بمجموعة من الفواعل النشطة والمتحركة في حياة بلقيس الذاكرة مثل (اللحظات الجميلة، دبابيس الشعر، العقد، الصوت، الستائر، المقاعد الأواني، المرايا، الخواتم، الشموع، الكؤوس، النبيذ)، كل شئ يرسم بلقيس، يفوح بلقيس يسطع بلقيس، يشتعل بلقيس، يتكلم بلقيس. بلقيس في كل مكان لا يمكن محاصرتها:

(في كل ركن أنت حائمة).

إن تردد الشاعر على "بلقيس" ورفضه موتها أتى أُكْلَه؛ فغيابها المرفوض جعلها تكتسب وظائف جديدة، فتنتقل من عالم البشر إلى عالم الطيور لتتحرر، ومن الفردية إلى الجماعة (**غابة بيلسان**) رمز التحدي والشموخ الذي يخفي أسرارا وغموضا، ويفوح عطرا ويشع جمالا: (**عابقة كغابة بيلسان**[1]). فيجتمع في هذه الغابة الرمز العنف والجمال. وتبدوهذه الفعالية في الحضور من خلال توظيف(أفعال المضارع) مسبوقة بالفعل الماضي (كنتِ تدخنين، كنتِ تطالعين، كنتِ تتمشطين،كنتِ تتدخلين). مما يوحي بالمقاومة في الاستمرار والصراع بين (الذاكرة) و(الواقع) وبين (الماضي) و(الحاضر). لتستمر إيجابية الاشتغال في الذاكرة.

دُعِّمَ فعل المقاومة عند الشاعر بطرق أخرى، يعلن مقاومته لفعل القتل، ويساعد الشاعر على التذكر، ويجعله أكثر عزما وإسرارا. من خلال لوازم "بلقيس" وأدوات زينتها التي بثَّ فيها الشاعر الحياة، فاشتاقت لـ"بلقيس". وراح المشط يحن إلى شعر "بلقيس" المنساب كالأنهار (**تتذكر الأمشاط ما ضيها فيكرج دمعها..**).

ولكي يضفي "**نزار**" حركية على "بلقيس الذاكرة" ويجعلها تنفعل مع المقاومة، يحول عينه إلى (كاميرا) تقوم بالتصوير البطيء. فيركز على كل الجزئيات، وبشكل متدرج ينتقل معه القارئ من جزئية إلى أخرى، فيدخل غرفة "بلقيس" مصورا جزئياتها وبقاء "بلقيس" فيها فتقابله (الستائر الجميلة مرتسم عليها وجه "بلقيس"، ثم يتحرك نحو"المقاعد" و"الأواني" و"المرايا" لتعاتبه أدوات

---

[1]البيلسان: هوالخمان، شجر أزهاره بيضاء صغيرة وعطرية، تستعمل غالبا،كما تستعمل في الأدوية. مكانه الأصلي آسيا الشمالية وأوربا.أنظر المنجد في اللغة،مادة"بلس" ص57.

الزينة الخاصة بها. فيسأله المشط عن شعر "بلقيس" ويتلألأ أمامه العقد والخواتم، وتعاتبه ملاقط شعرها، وتحاوره الدفاتر شعرا على "بلقيس". ومن خلال حركته في الغرفة، يتعثر القارئ بطاولة جميلة تغازلها كؤوس وشموع تنتظر "بلقيس"، فهي على موعد معها عوّدتها عليه. هذه الجزئيات تشكل حضورا يحيلنا على غياب أساسي ومهم، هوحزن الشاعر وآلامه لرؤية أشياء زوجته.

ويستقر الشاعر في **المقطع الثالث عشر**، مدة طويلة في الذاكرة. يقابله عودة واتصال زمني مستمر في المقاطع الموالية (14، 15..،21) وكأن البقاء الذي طال في الذاكرة لم يكن هروبا، بل كان استرجاعا للقوة وتزودا بطاقة استطاع الشاعر أن يواجه به القتلة ويقاومهم ويخبرهم – بشجاعة – أنهم لن يستطيعوا أن ينالوا منه، وأن قتل "بلقيس" ليس بالفعل الغريب بل هوجزء من كل متجذر في الأمة العربية، لذا أرادوا قتل الشاعر لكنهم أخطأوا فقتلوا "بلقيس" الحبيبة، وقتلوا "بلقيس" القصيدة، وقتلوا الكتابة. ولهذا كانت "بلقيس" شهيدة الشاعر:

بلقيس أيتها الشهيدة والقصيدة.

فهي قتلت فدية لحياة الشاعر، كما كانت القصيدة –أيضا– فدية له:

بلقيس أسألك السماح، فربما كانت حياتك فدية لحياتي.

تستمر شحنة الذاكرة، لتسيطر على الشاعر في **المقطع الأخير**، فيتحدى ويؤكد أمورا وحقائق كثيرة، حاول المدمرون أن يطمسوها، ويكشف الحقائق مؤكدا:

إني لأعرف جيدا
أن الذين تورطوا في القتل كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي[1]
ستظل أجيال من الأطفال...
وتظل أجيال من العشاق ...
سيعرف الأعراب يوما
أنهم قتلوا الرسولة
ق ت ل وا ا ل ر س ول ة[2].

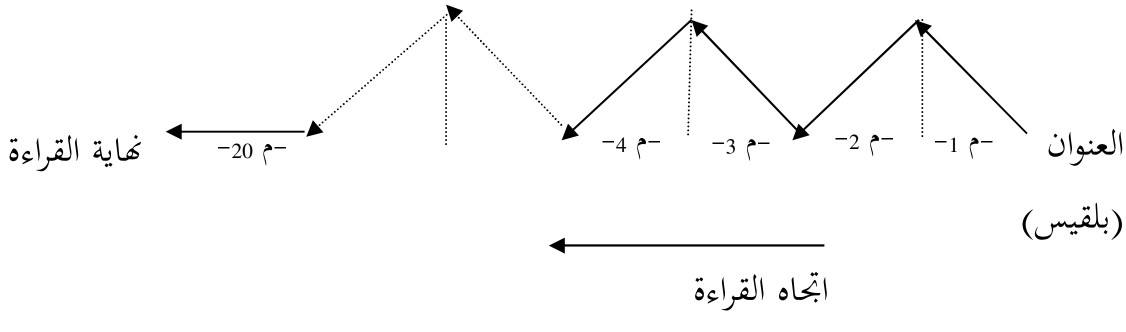
ينتقل الشاعر في **المقطع الأخير** من الماضي إلى المستقبل، ممتطيا فعل (**الحلم**)، مؤكدا إصراره على المقاومة، باستعمال أداة التوكيد (**إن، أن**)، ليتم التأكيد في السطر الثالث "بالسين"

[1]) ا القصيدة، المقطع (25).
[2]) القصيدة، المقطع (26).

(**ستظل**)، ثم العطف (**وتظل**) والسين (**ستعرف**) في السطر الخامس، ويعود التأكيد بالأداة (**أن**) (**إنهم قتلوا الرسالة**)، ليختم القصيدة باستعمال التوكيد اللفظي من خلال تكرار العبارة (**قتلوا الرسولة**). توحي سيطرة التوكيد على خاتمة القصيدة بالطاقة والشجاعة التي أصبح الشاعر يمتلكهما ويستمدهما من (بلقيس الذاكرة).

وفي نزعة الحلم هذه "يتحد أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده، وهو بذلك يكشف في جوهر الإنسان ذاته، فهوبين قوى الإنسان أكثرها حميمية والتصاقا بذاته العميقة فيه يمتزج الإنسان بالكون ويرى فيه الإنسان ما في ظلمات العلم"[1]، فيرسم لنا "**نزار**" ما يراه ولانراه، وما يأمله، ونقتله، فيصارع بروحه وحلمه ليواجه، ويقاوم كل قوة متحديا الآخر مهما يكن.

نخلص من خلال ما سبق إلى أن (صدى الذاكرة) قد ساهم في هيمنة ثنائية ضدية فعَّالة في النص، هي (**الذاكرة/الواقع**)، حيث تعانقت ذاكرة الشاعر مع واقعه، مشكِّلتين حلولا جميلا، مؤثرا على جوالقصيدة العام. فتباين هذا الجوبين التصعيد الدرامي الشديد الذي يعيشه الشاعر في واقع الفقد، والذاكرة بجمالها وسعادتها وانفراجها، مما جعل الجوالنفسي للقصيدة يعيش توترا بين الارتفاع والانخفاض في كل مقاطع القصيدة. فأضفى على الجوالنفسي العام للقصيدة نوعا من التوسطية، وصل إلى الاستقرار التام مع استقرار الشاعر وهدوءه في **المقطع الأخير** (28). ونستطيع تمثيل الجوالنفسي العام للقصيدة بالمخطط (10):



مخطط (10): **يبين الجوالعام لقراء القصيدة.**

نلاحظ من خلال المخطط (10) أن لحظة العنوان (بلقيس) تساوي اللاَّشعور، نظرا لما يميز العنوان من غموض وإبهام. لكن مع **المقطع الأول** يبدأ التوتر في الارتفاع، بسبب الجريمة التي حصلت والاغتيال الفضيع والشنيع الذي استهدف (بلقيس القصيدة)، ثم يليه **المقطع الثاني** ليرجع القارئ إلى الهدوء والاستقرار يفرضه ماضي "بلقيس" الجميل المنساب في التاريخ برقة وأناقة،

[1]) أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب– صدمة الحداثة–، دار العودة، بيروت، 1993،ص283.

ليباغتنا **المقطع الثالث** بالجريمة فيحدث انقطاع في الحالة السابقة، ليبدأ التوتر حتى آخر القصيدة أي **المقطع السادس والعشرين**.فيعم الاستقرار نفس الشاعر ونفس القارئ.

وعملت ثنائية (الذاكرة/الواقع) على توجيه الحركة الزمنية للقصيدة إلى وجهتين (حركتين):

1)حركة متجهة إلى الخلف (زمن الذاكرة).

2)حركة متقدمة إلى الأمام (زمن الواقع).

ولقد كان زمن الحركة الأولى (زمن الذاكرة) عكس زمن القراءة، إلا أن فعاليته كانت أكبر من خلال الرغبة في الرجوع معه، وبالتالي تشكلت قابلية له، مما جعله يبدوفي تقدم متسارع أكثر من زمن القراءة. المساير نسبيا لزمن الوقع الذي كانت فعاليته أقل نظرا للمقاومة التي تصده، وعدم الرغبة في اشتغال ذات الشاعر فيه، مما جعل مجموعة من الفواعل تتحد لمقاومته (قوة الحزن/ قوة الألم/ قوة الرفض/ قوة العار/ قوة الوحدة/ قوة الخوف..)، إلا أننا لم نلحظ فجوة بين الزمنين أوالحركتين، لاستنادهما على (**وتد تكراري**) واحد "بلقيس"؛ حيث حضر هذا "الوتد التكراري" في كل مقاطع القصيدة، سواء التي اشتغلت في الذاكرة أم في الواقع، مما يبرز إلى السطح القرائي ثنائية ضدية جديدة تركب بين الثنائية الضدية الأم (الذاكرة/الواقع) وبين (الوتد التكراري لبلقيس) وهي (بلقيس الذاكرة/بلقيس الواقع) كثنائية ضدية مسيطرة ومهيمنة على القصيدة. مما يجعلنا نعيش في القصيدة انسجاما وواحدية موضوعية تتجمع وتتفكك لتبيني طرحا منسجما وبناء قويا للموضوع الرئيس في القصيدة. يتجسد ذلك من خلال المظاهر الأسلوبية في النص المرتبطة بالذات وتجربتها المؤلمة، فكشفت عن أبعادها وأحاسيسها، لتسافر في ذهن القارئ بانية الشعور العام للقصيدة ومنقبة عن أهم أبعادها. ومن بين أهم هذه الظواهر وأكثرها اشتغالا في النص (الاستفهام، والنداء، والنفي). فكيف تمظهرت هذه البنية؟.

3/بنية الأساليب الشعرية:

استهل الشاعر نصه بغموض عميق، من خلال العنوان الذي وضع القارئ في دوامة أسئلة وجيزة كبيرة بتجاذبها التاريخ والحاضر والمستقبل، ليزيد **المقطع** القارئ غموضا وارتباكا، من خلال صيغ الخطاب الموجه إلى الآخر المجهول، الذي لا نعرف عنه شيئا (**لكم**). أما المخاطِب فيبدوا أنه ذات الشاعر التي حضرت في بداية النص كقطب موجِّه للخطاب نستدل عليه من خلال المخاطَبِ (لكم). وهوحضور معنوى فقط، ثم يدعم هذا الحضور (ياء المتكلم) في السطر

الثالث (**فحبيبتي قتلت**)، وفي السطر الخامس (وقصيدتي اغتليت) ليستمر حضور الذات معنويا؛ من خلال معادِلاَتِها الموضوعية الدالة عليها (حبيبتي، قصيدتي). وبهذا استند حضور الذات في النص على ثنائية (**الحضور/الغياب**)، التي يمثلها (الآخر-**لكم**-/الذات) و(الحبيبة/الذات) و(القصيدة/الذات).

لقد بنى الشاعر نصه على ثنائية (الحضور/الغياب)، التي لاحظنا لا ثباتها في **المقطع الأول** -كملخص للقصيدة- إلا أنها تؤكد غياب الذات الشاعرة، ومعاناتها وهوما أشرنا إليه فيما سبق من البحث. ولهذا كان حضور الذات معنويا -فقط- في حين كان غيابها جسديا، مما جعل(الغياب) يتميز بقوة وسيطرة على (الحضور)، ليضفي على القصيدة طابع الفراق والفقد الذي يرفضه الشاعر ويواجهه بالهروب من زمن القتل، لتنزع ذاته إلى الزمن البديل أوالنقيض تمسكا بفكرة الحضور والديمومة. وهذا ما تعمل أساليب النص على ترسيخه. فتنوعت لتحتوى كل المشاعر والآلام والآمال التي يحملها النص، وترسخ وتعمق شعور الفقد الذي سيطر على النص، إما هروبا أومقاومة، مؤكد ة معاناة الذات.

1-3/**أسلوب الاستفهام**: يبادرنا الاستفهام في **المقطع الأول** من خلال:

وهل من أمة في الأرض -إلا نحن-تغتال القصيدة؟

وهواستفهام يحمل إجابته قبل انتهائه، فيتهم الشاعر أمته ونفسه بالجريمة، ويؤكد المشاركة الجماعية في القتل، ويحصر الجريمة في أمة واحدة(الأمة العربية). ويساهم الحضور الجمعي في الجريمة في العمل على تخفيف الفاجعة والاستغراب، من خلال معرفة القاتل (نحن). ويستمر هذا السؤال الذي يحمل إجابته في ذاته ويستبعد كل غموض فيها، لينشطر في كامل القصيدة وينتشر بأنماط متعددة.

يأتي الاستفهام ليؤكد ارتباط الحياة ب"بلقيس" الحبيبة من خلال السؤال الإنكاري الذي ينفي به الشاعر ارتفاع السنابل (رمز الخصوبة والإنماء) بعد موت ورحيل "بلقيس".

هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل[1]؟

ويتكثف السؤال في **المقطع الرابع** ليعمق أثر الجريمة ويزيد من بشاعتها، فهي لم تكتف بالحبيبة وبالأجساد، بل تعدت إلى الشعر والكتابة والكلمة، ويؤكد استصغار القاتل واحتقاره رغم

[1]) القصيدة، المقطع (3).

نجاعة مخططاته الإعدامية، حيث تبدوالذات عارفة بالماضي وبالتاريخ جيدا، مما يدل على مركزها وتمكنها:

أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل؟ والمهلهل؟والغطاريف الأوائل؟*

تبدوالذات الشاعرة على قدر من الثقافة والمعرفة، مما يفسر سبب الإقبال والعمل على قتلها والتخلص منها، فهي خطر على وجود القتلة ولها دلائل وبراهين على ما فيهم، مما أدى إلى الصراع بينها وبينهم.

يعود السؤال ليستوقفنا في **المقطع الخامس** مؤكدا تواصل الجريمة وتأصلها في الأمة العربية، ويكاشفها بحقيقتها المزيفة، من خلال التماهي بينها– الأمة العربية– وبين كل صفات الخيانة والكذب؛ حيث ينقل مفردات الإنحطاط البشري ليركبها مع عالم المعارف المجازي لتنتقل عدوى السلبية إلى التاريخ، وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا بأن الكثير من الحقائق التي يحملها التاريخ كاذبة، وحتى الحقائق التي نفتخر بها "كالبطولة" فهي كاذبة أيضا:

فهل البطولة كذبة عربية؟ أم مثلنا التاريخ كاذب[1]؟

لقد فقد الشاعر الثقة في كل ماله علاقة بالعرب، وهويعبر هنا على حالة (الأمة العربية) وحالة شعبها الذي فقد الثقة في قادته، وحتى في بعضه البعض. فتشتت وانهار الكيان العربي من جميع المستويات (الدينية، السياسية، العلمية، الإجتماعية). وهذا ما يريده أعداء الأمة العربية فشككوا في كل مقوماتها وخلقوا لها عدوا من نفسها ومن داخلها، إنه الإنسان العربي هش المعارف والمبادئ، فبدأ يقتل ويفسد فيها، مما صعب عملية الفرز بين الإنسان الصالح والإنسان الطالح. وصار الكل في بوتقة واحدة. وهوما يترجمه سؤال الحيرة والضياع:

كيف يفرق الإنسان ما بين الحدائق والمز ابل[2]؟

يدل هذا السؤال على انتفاء التمايز بين الأفراد؛ فأصبحوا جميعا متشابهين ويصعب التعرف على الأصلح، وهذا لانتشار الوضاعة في المجتمع العربي وطغيان الفساد والإنحطاط واللاعروبة. ويبدومن خلال السؤال لا تكافؤ الطرفين (الشاعر/بلقيس)، فتبدوالذات الشاعرة على علم بأمور

---

*) الغطا ريف(ج) مفرده غطريف: وهوالرجل الشاب، الظريف، الحسن، السيد، السخي.أنظر، المنجد في اللغة، مادة (غطر)، ص554. ويريد "نزار"هنا كل الرجال الأوائل الذين تحلّوبالصفات الحسنة.

[1]) القصيدة، المقطع (5).

[2]) القصيدة، المقطع (6).

كثيرة عكس "بلقيس". ويأتي السؤال في نهاية **المقطع السابع** ليبين شعور الشاعر بمشاركته في الجريمة، ورغبته في الاعتذار والسَّماح من "بلقيس"، لأنه عشقها وأحبها ونقلها من بلد (العراق) إلى بلد إقامته(بيروت)، لتغتال ويدخل بذلك العشق دائرة القتلة وتتحول دلالته من الإيجاب إلى السلب. ويتغير وضع المعرفة من الشاعر إلى"بلقيس"، فتبدوهي أعلم منه إن كان مذنبا أم لا، وذلك من خلال سؤاله:

أترى ظلمتك إذا نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظمية[1]؟

يأتي السؤال في **المقطع التاسع** :

هل تعرفون حبيبتي بلقيس[2]؟

ليعيدنا إلى البداية، وكأن الشاعر يرى بأنه لم يقنع القارئ بما تقدم من وصفه لحبيبته المغتالة وببشاعة الجريمة التي ارتكبت في حقها. فيطرح سؤالا يوجهه لنا مباشرة، بعد أن كان يوجه الأسئلة لـ"بلقيس" في المقاطع السابقة (من(1) إلى (8)). ويلفت توجيه السؤال إلى المخاطب مباشرة انتباه القارئ، ويجبره على الإجابة أوالاستماع إليها من آخر، ولا يريد "**نزار**" من خلال سؤاله إجابة لأنه سبق وعرَّف بـ"بلقيس"، وإنما يريد أن يؤكد عجز الأمة العربية عن معرفة الحقائق ويتهمها بالتحريف والتعتيم، كما يريد من خلال طرح سؤاله تقرير حقيقة "بلقيس" وتأكيدها، وكأنه يأخذ على عاتقه مسؤولية تطهير التاريخ وتصحيحه وتنقيته من الأكاذيب والأباطيل من خلال الإجابة التي قدمها: (**فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام كانت مزيجا رائعا بين القطيفة والرخام، كان البنفسج بين عينيها ينام ولا ينام**). كما استعمل في إجابته ألفاظا تدل على الديمومة ومقاومة الزمن مهما طال (الغرام، القطيفة، الرخام البنفسج)[3]، ليؤكد أن حقيقة "بلقيس" لن تتبدل، ولن تنمحي، فهي باقية ويانعة ومتحدية (بقاء الغرام، ويناعة الرخام، وتحدي البنفسج).

ويأتي السؤال في **المقطع الحادي عشر** يعمل على استدعاء صورة الحبيبة (بلقيس) الغائبة جسديا والحاضرة -فقط-في ذاكرة الشاعر حضورا معنويا:

لا أدري ماذا أقول؟

[1]) القصيدة، المقطع (7).

[2]) القصيدة، المقطع (9).

[3]) الغرام: هوالحب الشديد والمستمر المعذب للقلب. (القطيفة): نوع من القماش الجميل يستعمل للرسم والإبداع ليخلد الأحاسيس، الرخام: حجر جميل أملس. البنفسج: نوع من الأزهار سنوي معمر، مشهور بدوام أزهاره. أنظر: المنجد في اللغة، مادة (غرم)، (قطف)، (رخم)، (بنف).

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

هل تأتين باسمة وناضرة ومشرقة؟

فيجمع الشاعر بين أكثر من سؤال في مقام واحد (**ماذا؟ هل** تقرعين؟**هل** تخلعين؟ **هل** تأتين؟) تعبيرا عن شدة اشتياقه ولهفته وحرقته على حبيبته، وعن حيرته وضياعه في الوقت نفسه، فهويبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة تتهاطل على ذهنه. ويطرح الشاعر السؤال في **المقطع الثاني عشر**:

كيف هربت يا بلقيس مني؟

لا نتصور أن الشاعر يجهل كيفية اختفاء "بلقيس"، بل هويعرف أنها قتلت كما أن "بلقيس" لم تهرب، لأن (الهروب) تصاحبه رغبة من (الهارب) كي يبتعد، لكن أخبرنا الشاعر أنها أرغمت على الموت (الاغتيال) لهذا نذهب إلى الاشتغال في عمق السؤال؛ إذ الهروب يصاحبه قوة مقاومة (عند الشاعر الحبيب) الذي لم يبذل الجهد المطلوب حتى حدث فعل الهروب، وبالتالي يريد الشاعر أن يلوم نفسه، والسؤال هنا من "أنا" الشاعر إلى نفسها مما يوحي بالحيرة والدهشة. ويطرح الشاعر سؤالا آخر على نفسه:

هذا موعد الشاي العراقي المعطر والمعتق كالسلافة[1]

فمن الذي سيوزع الأقداح أيتها الزرافة؟

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا، وورود دجلة والرصافة؟

يعرف الشاعر جيدا الإجابة عن كل هذه الأسئلة، كما أن الأسئلة ليست لبلقيس الجسد الحي، لأنه أكد من قبل موتها وإنما يسال الشاعر نفسه حرقة وافتقادا لزوجته حبيبته؛ التي لا يمكن أن تحل محلها أية امرأة أخرى.

يأتي السؤال في نهاية **المقطع الثاني عشر** ليعمق بنية الفقد وأثر الغياب، ويوسع (جوالفراق) المسيطر على القصيدة.

بلقيس كيف تركتنا في الريح ترجف مثل أوراق الشجر؟

[1]) السلافة: من كل شيء خالصه وأحسنه. أنظر: المنجد في اللغة، مادة (سلف)، ص346.

أتراك ما فكرتي بي؟

وأنا الذي يجتاح حبك مثل "زينب " أو"عمر"

فلم يعد السؤال موجه إلى "بلقيس الحبيبة" بل "بلقيس الأم"، مما يوسع جوالفقد ومجال الحزن والألم، فالحبيب الزوج والأولاد كلهم يعانون الضياع وفقدان الأمان والحماية.

ويعود الشاعر في **المقطع الرابع عشر** لطرح مجموعة من أسئلة في مقام واحد:

(أين زجاجة الغير لان؟ أين الولاعة الزرقاء؟ أين سجارة الكنت؟ أين الهاشمي مغنيا)

ليكشف عن إحساس الذات بالفقد، ورغبتها في ممارسة طقوس العشق مع حبيبتها (بلقيس) ويتجلى ذلك من خلال السؤال عنها بطريقة غير مباشرة؛ بالسؤال عن كل أشيائها التي لازمت لحظات العشق بينهما في الماضي، ليوظفها كأيقونات[1] معادلة للعشق.

ويأتي الأسلوب الاستفهامي في المقاطع الأخيرة من القصيدة، ليتناسب مع شعور الفقد والتعب الذي سيطر على الذات في آخر الطريق، بعد المقاومة والاعتراف وتقرير الحقائق، يقول الشاعر:

ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي[2]؟

ولا يوجه الشاعر السؤال هنا لأحد، بل يسأل في مرحلة أيقن وأدرك فيها بأن حبيبته رحلت وبرحيلها لن يبق شئ يعمل، فهولا يجد ماذا يقول، فالبحر استقال، والقلم استقال، والكلمات أُخِذَتْ، وبلقيس رحلت، إنه سؤال يحيلنا على التأكيد بأن لا شعر ولا كتابة بعد رحيل "بلقيس". وكأنه يريد أن يقول لنا بأن الجريمة في الأمة العربية قَتَلَتْ الشعر، واغتصبت الكلمات، وسجنت الأقلام عندما هدمت الكيان العربي وقضت على كل شئ جميل، في جميع العوالم. فأفقدتنا مشاكل أمتنا ذواتنا كشعراء.

ويؤكد الشاعر ذلك، ويقطع كل أمل في الخروج من هذا المصير المحتوم، من خلال السؤال عن كيفية الهروب والفرار من هذا القضاء، هذا السؤال الذي يحمل في معناه نفي القدرة على الفرار:

فكيف نفر من هذا القضاء[3]؟

---

[1]) مثلا الولاعة الزرقاء: لطالما اعتبر "نزار" اللون الأزرق دالا على الحب الخاص به. لذا وظف الولاعة الزرقاء، ولم يقل الولاعة البيضاء أوالحمراء.

[2]) القصيدة، المقطع (16).

[3]) القصيدة، المقطع (16).

فجاء السؤال بعد الإجابة عنه والمتضمنة في اعترافات خطيرة ومدققة: (**إن قضاءنا أن يغتالنا عرب، ويأكل لحمنا عرب، ويبقر بطننا عرب، ويفتح قبرنا عرب**)، فتشير هذه الاعترافات إلى افتقادنا الوسيلة الفاعلة، وإعطائها لسفهاء الأمة ليتحكموا فينا، رغم أنهم مِنَّا أي أننا ساهمنا في إعطاء المسؤولية لغير أصحابها المؤهلين لها.

يأتي السؤال في **المقطع السابع عشر**:

فمن سرق الشارة؟

نعلم أن السارق يأخذ ولا يعيد الشيء المسروق، كما أن الشاعر يجهل السارق، مما يؤكد الفقد الأبدي لـ "بلقيس" التي ربطها الشاعر –في الأسطر السابقة على السؤال والأسطر اللاحقة– بعناصر مهمة جدا في الوجود، والتي ذهبت مع ذهاب "بلقيس" (الحضارة، الكتابة، الجزيرة المنارة). ويوحي لنا هذا بفقد الأمة العربية لأمل التقدم والتطور، والحكم عليها بالتخلف لاغتيال الحضارة، وكذلك فقدها للسانها الناطق ولروحها وجمالها، ولرمز من رموز التطور والحضارة (غياب الكتابة)، لقد فقدت الأمة العربية الأمان والاستقرار، فأصبح التوتر والاضطراب شعور الأمة وأفرادها من خلال لفظ (الجزيرة)، كما فقدت القدرة على الحركة والسير الموجَّه (المنارة)، وأصبحت مُعَاقة تتخبط في دائرة، تعيدها إلى البداية كلما حاولت النهوض، وكأن النص يشير إلى العيش دون هدف تتجه نحوه؛ فمنارتها غير موجودة، مماجعلنا نتجه إلى اللاَّوجهة، ونقصد اللاَّقصد، إنه الضياع.

يستمر الشاعر في طرح أسئلة على "بلقيس" مرة، وعلى نفسه مرة وعلى اللاَّ أحد مرة أخرى، مرسخا شعور الفقد في قمة نشاطه متحولا إلى يأس، حيث تحتمل هذه الأسئلة عند قارئي النص إجابة واحدة هي (لاشيء)، ليسيطر الواقع الانهزامي على الحياة:

ماذا يقول الشعر يابلقيس في هذا الزمان؟ ←—— لاشيء

ماذا يقول الشعر في العصر الشعوبي؟ ←—— لاشيء

فما (العقد الفريد) وما (الأغاني)؟ ←—— لاشيء

ويشترك في هذه الإجابة كل من (الشاعر، بلقيس، القارئ العربي)، فبلقيس نُفِذَّت فيها الجريمة، والشاعر رأى الجريمة وعاش تعطل الفاعلية بعدهان، والقارئ عاش ما بعد الجريمة فكان (المفعول به) مع الأمة العربية كلها، ونحن نرى ونعيش ما يحصل للأمة العربية ولقادتها المتخاذلين،

ولقممها التي تزوجت رجلا اسمه التأجيل ولشعبها الذي شرب دواء اسمه التنديد. لقد ماتت (بلقيس الشاعر)، لكن ماتت معها عروبة أمتنا. فالثنائية (بلقيس/الشاعر) هي (العروبة/الأمة العربية).

ويبدومن خلال القراءة أن أسلوب الاستفهام قد أضفى حوارية على القصيدة، مما يفسر لجوء الشاعر لاستعماله، كي يبعد النص عن السردية المملة ويستحضر زوجته (بلقيس) والقارئ، متى أراد ذلك.

3-2/ **أسلوب الأمر**: لم يحتوالنص على أساليب إلا ما جاء في **المقطع السابع**:

فردي للجماهير التحية

وما جاء في نهاية القصيدة في **المقطع** السادس والعشرين:

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة.

يوحي غياب صيغة الأمر في القصيدة بالجوالمسيطر عليها، وهوالفقدان والمفارقة، فالأمر هوالخطاب المباشر؛ "أنا" آمرة و"أنا" مأمورة. فيتجه الخطاب حاملا الأمر من **الأولى** إلى **الثانية** أومن **الثانية** إلى **الأولى،** في حين أدى غياب "بلقيس" إلى افتقاد طرف من ثنائية العملية، فلم يعد هناك مستقبِل الخطاب، وهوما جعل الشاعر يستغني –مجبرا- عن الخطاب الآمر. ويدل غياب صيغة الأمر على أن فقدان "الأنا" لطرفها الآخر جعلها في موقع ضعف لا تستطيع أن تأمر أحدا، فسيطر الحزن والألم واليأس على الشاعر وأصبح في(المفعول به) لا الفاعل.

كما قد يوحي لنا غياب صيغة الأمر في النص بحالة العرب، فتحولوا إلى طرف مأمور انعدمت عنده كل السلطات، فلم يعد قادرا على تسيير نفسه، مما أعطى الحق للآخرين بوضعه في مجال القاصرين، وسلب كل السلطات منه، ليسّيروه هم؛ فلا يأمر ولا يفكر ولا يقترح وكل ما عليه أن يسكت، فلا يتكلم ولا يكتب، ولا يحب، إنهم يريدونه ألاّ ينتج، بل أن يشعر بالنهاية، فينتهي فعلا.

أما الأمر الذي ورد في **المقطع السابع**، فهوالآخر كان من منطلق ضعف ليؤكد شعور الذات بالفراق، مما جعله يحمل معنى التمني لا الأمر، فيقول الشاعر:

فردى للجماهير التحية.

وعندما نعود إلى التقسيم الزمني للقصيدة نجد هذا السطر يقع ضمن المقاطع التي حدثت في (زمن الذاكرة)، مما يفقده فعاليته كقوة مغيرة ويدخله في اللاّفعالية، وينقله من الأمر إلى التمني، فالشاعر يتمنى أن تعود "بلقيس" للحياة وترد التحية على محبيها وعشاقها، ويوحي هذا التمني برغبة الشاعر في استحضار صورة حبيبته وشوقه إليها ومقاومته لموتها المرفوض من طرفه.

أما الأمر الذي ورد في **المقطع السادس والعشرين**، فهوالآخر لم ينطلق من موقع قوة بل جسَّدَ ضَعْفَ الذات وانهزامها واستسلامها. فرغم أنه حدث في زمن الواقع إلا أنه فقد صيغة الأمر من ناحيتين:

الأولى لأنه حمل غرض الدعاء:

نامي يحفظ الله أيتها الجميلة.

فلا تتصور أن الأمر متعلق بفعل (**النوم**)، لأن "بلقيس" ماتت مغتالة دون إذن الشاعر (**لماذا هربت مني؟**)، ولم تنتظر أمرا منه. فالأمر هنا عبارة عن دعاء، لأنه موجه من الأسفل (الشاعر) إلى الأعلى (الله)؛ وعندما يوجه الأمر من قوة سفلى إلى قوة عليا يحمل غرض الدعاء فينقسم (ا لفاعل) و(المفعول) إلى ثنائيات، إذا يحتل الشاعر موقع (الفاعل اللفظي)، باعتباره موجِهًا للخطاب، وتحتل بلقيس (المفعول به) المعنوي باعتبارها متلقية الخطاب من خلال "**الياء**" المتعلقة بالفعل (**نامي**) وهي ياء التأنيث. في حين يحتل "الله" موقع (الفاعل الضمني)، باعتباره هوالذي له القدرة على الحفظ إن شاء، و(المفعول به الضمني) باعتباره هومتلقي (الدعاء).

نعتبر لجوء الشاعر للدعاء دليلا على ضعفه، وافتقاده واستنفاذه لكل الحلول، وإدراكه أنه قد حيل بينه وبين حبيبته، كما حيل بينه وبين قصيدته، وقد حيل بينه وبين ذاته. كما يوحي لنا استعمال الشاعر لفظ (**النوم**) في مخاطبته لحبيبته بدل (**الموت**) بالرغبة في استعادتها، ومقاومة شعور الفقد الأبدي الذي ينتابه، وتمني عودتها في لحظة ما –وطبعا هذا لن يحدث–، وإنما هي حالة شعورية عند الشاعر، لذا استعمل فعل (**نامي**) الذي يكون مؤقتا ويأتي بعده الاستيقاظ وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا بأن (الأمة العربية) يمكنها أن تستفيق يوما ما، وأن ما هذا الواقع إلا فترة أليمة ليعود مجدها من جديد. وكأنه يريد أن يخرج آخر ورقة له في المقاومة من خلال مقاومة أي احتمال لتلاشيها من ذاكرته، لذا فهويراها نائمة ويريدها كذلك في ذاكرته.

3-3/ **أسلوب النداء:** يأتي النص غنيا بأنماط النداء ليكشف عن أحاسيس الوحدة والخوف ورغبة الشاعر في أنيس له، وحاجته إلى الآخر الذي يملأ فراغه ويخلّصه من شعور الفقد الذي يعيشه. فالنداء يتلاءم مع القصيدة ملتفا حول الوتد الرئيسي للقصيدة (بلقيس)، هذا المهيمن اللفظي الذي يتكرر مع كل مقاطع القصيدة في مقام النداء، مما يوحي برغبة الذات في استحضار الحبيبة ومقاومة فقدها. ونلاحظ أن حضور هذا الوتد التكراري الرئيسي لم يقتصر على زمن واحد في القصيدة، بل حضر في زمن الواقع (الحاضر)، وفي زمن الذاكرة (الماضي) متصدرا كل المقاطع، وكأن الشاعر يجعلها بوابة للماضي السعيد، وللحاضر المرفوض فهي لا تغيب عنه أبدا.

يوحي تصدر المنادى "بلقيس" لكل المقاطع بارتباط كل النداءات الواردة في القصيدة بها، وتعلقها بكيانها، مما يحيلنا إلى "بلقيس" العنوان، ويوحي لنا بأن الشاعر وجّه إليها النداء قبل أن يقول قصيدته ومقاومته لأجلها.

ويكشف النداء المتكرر والسريع في **المقطع الثاني عشر**، حيث يقول الشاعر:

بلقيس يابلقيس يابلقيس

عن شدة حاجة الشاعر لحبيبته زوجته، وتأزم حالة الفراق التي يعيشها، مما يوحي لنا بالمعاتبة واللّوم لبلقيس، وهوما ورد في الأسطر التابعة لهذا النداء. وكثيرا ما وجه **"نزار"** نداءه إلى عوالم أخرى غير العالم البشرى ليلبي حاجة نفسه. ويأتي النداء في **المقطع الثالث** مقترنا بمنادى غير حقيقي (**يا وجعي**) و(**يا وجع القصيدة**) فيستعمل الشاعر منادى غير حقيقي (**الوجع**)، ليجعل حبيبته تشعر بألمه وحزنه عليها. وتدل لفظة (**وجع**) عن اشتداد حالة الشاعر فلم تعد حزنا وشعورا، بل تحولت إلى مرض وآلام في جسد الشاعر. وارتبط المنادى بياء المتكلم (**وجعي**) ليضفي خصوصية على هذا الوجع، لا يمكن أن يشعر به أحد، إنه حالة خاصة بالشاعر وحبيبته فقط. ثم يعاود الشاعر النداء:

(يا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل)[1]

ويستبدل **"الياء"** بالقصيدة ليطابق ذاته بالقصيدة ويصبح هوالكتابة، كما يقرن لحظة الوجع بلحظة لمس الأنامل لها، مما يوحي لنا بمعاناة الشاعر والشعر في الأمة العربية.

[1]) الأنامل وأنملات: رأس الأصابع، وقيل المفصل الأعلى الذي فيه الظفر. المنجد في اللغة، مادة (نمل)، ص840.

ويوجه الشاعر نداءه إلى وسائط أخرى كي توصل صوته إلى حبيبته وكي تحمل معاناته؛ فينادي عناصر الطبيعة العراقية التي شهدت على حبه، وشاركته عشقه وعاشت زمن سعادته ويناعته لارتباطها بـ"بلقيس" فيقول:

يا نينوى الخضراء

و"نينوى" تربطها علاقة الأرض بـ"بلقيس"؛ فكلاهما بالعراق، والعلاقة بينهما علاقة الغصن بالشجرة، وعلاقة الفرع بالأصل. وينادى "الغجرية":

يا غجريتي الشقراء.

لأنها زمن السفر والترحال الذي ميز "بلقيس" في رحيلها مع الشاعر، وتنقُّلِها من بلدها إلى بلد آخر. وينادي أمواج دجلة:

يا أمواج دجلة [1]

وهي –الأمواج– رمز آخر من رموز الأصالة العراقية والقوة والعنفوان والإضطراب كي يوحي لنا بانتشار حبيبته في كل العوالم والأشياء الجميلة القوية.

يوجه الشاعر النداء إلى زوجته في **المقطع السابع**، لكن لا يستعمل وسائط، بل يخاطبها من خلال ألقاب وَصَفَهَا بها، فيقول:

أيتها الشهيدة والقصيدة.

يريد الشاعر أن يحملنا إلى دلالة "بلقيس الوطن"، فالشهادة تحضر عند التضحية والموت من أجل الوطن فيعظم الشاعر موت حبيبته، لتخرج من دائرة العلاقة الثنائية بين الجنسين البشريين، وتتحول إلى علاقة عشق بين الشاعر والوطن، وكأن "بلقيس" قُدِّمَتْ فدية للوطن ومعها القصيدة أيضا، ليكون الشاعر هوالمجاهد الذي قدم هذه الفدية، وكأنه يريد أن يخبرنا بأن الجريمة لا تعني بـ"بلقيس" كامرأة، ولكن كأيقونة للوطن العربي الجريح المتوجع، وتجربة عاشق "بلقيس" إنما هي تجربة أليمة لعاشق الوطن.

وفي مقام آخر للنداء تتداخل صورة "بلقيس" مع عناصر الطبيعة وأشياء الجماد (الكنز الرمح، الغابة) في قول الشاعر:

يا كنزا خرافيا

[1]) دجلة: أحد النهرين العظيمين في العراق، يسمى كذلك لأنه غطى الأرض بمائه عندما فاض، ينبع من تركيا. المنجد في الإعلام، مادة (دجل)، ص283.

يا رمحا عراقيا

يا غابة خيزران[1]

إلا أن ما يلفت الانتباه هوصيغة التخصيص التي يلجأ إليها الشاعر في وصف "بلقيس" ومناداتها، فلا يكتفي بوصفها (**بالكنز**)، بل يطلق عليه صفة "الخرافي"، ولا يكتفي (**بالرمح والغابة**)، بل يخصصهما (**بالعراقي**) و(الخيزران)*. يوحي هذا التخصيص لنا بأن الشاعر يُخْرِجِ "بلقيس" من مجال العادة ليضعها في مجال الخصوصية والتفرد والحسن. فهي ليست كباقي النساء ولأنها هكذا فهولا يقصد بندائه أية امرأة وإنما امرأته الثمينة، مما يجعل فقدها صعبا موجعا ولا يُقْبَل.

وفي مقام التعظيم للحبيبة وفرض سيطرتها على كل العوالم، يقول الشاعر:

يا أعظم الملكات[2]

فينادي "بلقيس" بصفة من صفات الملوك بصيغة اسم التفصيل، فهولم يكتفِ بتصنيفها ضمن طبقة الملوك، بل جعلها الأعظم بينهم، وكأن الشاعر يريد أن يجعل "بلقيس" متفردة لا مثيل لها فيقارنها بملكة "سبأ" "بلقيس" (**سبأ تفتش عن مليكها**)، ويمنحها حق الرد في مكانها بحق الأعظمية، فيقول:

فرد ي للجماهير التحية يا أعظم الملكات

ففي ندائه تفضيل لها على "بلقيس" ملكة "سبأ"، مما يزيد في أثر موتها على الشاعر كحبيب لها، ويعمق فجوة الفراغ والفراق عند الآخر، الذي يمثل (الضمير الجمعي). فالملكة يقابلها شعب مملوك وقوم كثر فارقتهم الملكة، وكأن الشاعر يريد أن يشرك معه كل العرب في حزنه على "بلقيس"، فلم يعد قادرا على تَحَمُّل الآلام والفراق وحده.

وفي **المقطع** نفسه، ينادى الشاعر "بلقيس" محدثا تداخلا بينها وبين عناصر الطبيعة وأشياء الجماد مرة أخرى، فتتداخل مع (العصفور، الأيقونة، الدمع):

يا عصفورتي الأحلى

يا أيقونتي الأغلى

يا دمعا تناثر فوق خد المجدلية[1]

---

[1]) القصيدة، المقطع (06).

[2]) القصيدة، المقطع (7).

ويخصص في ندائه لـ"بلقيس" ليجعل المنادى خاصا به وحده ولا يشاركه فيه أحد فيستعمل ياء المتكلم (عصفورتي، أيقونتي)، كما يخصص من هذه العناصر أصنافا معينة باستعمال أسماء التفصيل (الأحلى، الأغلى)، ليحافظ على المكانة التي رسمها لـ"بلقيس" ويدعمها.

يغير الشاعر في ندائه لحبيبته، فينتقل بها في **المقطع العاشر** إلى عالم الفضاء والانطلاق:

يا عطرا بذاكرتي، ويا قبرا يسافر في الغمام

فيوظف العطر ليؤكد لنا انطلاق "بلقيس" وعدم خضوعها لأي قيد، ويقرن القبر بالسفر في الغمام، ليبعد صفة الانتهاء على جسم "بلقيس"؛ فقبرها غير كل القبور؛ لن يبق في الأرض بل سيصعد إلى السحب ليشاركها رحلتها. فيريد الشاعر أن يؤكد استمرارية "بلقيس " ومقاومتها للانتهاء، فهي كالعطر ينتشر رغم كل الحواجز، فحتى وإن كسرنا قارورته فإنه يزيد انتشارا وتعطيرا لما يحيط به. والقبر المسافر في الغمام يصبح من مكونات السحب، فتمطر على كل الأرض فتسقيها لتخصب وتنمو، فتتولد الحياة من الموت. وفي كلا الصورتين تولد للحياة من الموت:

1) كسر العطر ←———— عطرا كثر فعالية

(موت بلقيس) ←———— (الحياة والاستمرارية)

2) قبرا يسلفر في الغمام ←—— مطر ونموالحياة

(موت بلقيس) ←———— (الحياة والاستمرارية)

ويتقارب هذا اللاتوقع مع ما يسميه **جاكوبسن**: "تكامل الأضداد أي تولد اللامنتظر من المنتظر"[2] على مستوى الألفاظ، أي تولد اللامنتظر من المنتظر على مستوى المعاني في قصيدتنا، ويوحي لنا النداء لعناصر المقاومة في "بلقيس" بشدة المقاومة التي يسقطها الشاعر عليها، وفي الحقيقة هي مقاومته هو، وصراعه مع الموت؛ حيث ركب (**الذاكرة**) مع (**ياء**) المتكلم: (**ياعطر بذاكرتي**)، مما يوحي بمقاومته وتشبثه بحياة "بلقيس" وبقائها ولوفي الذاكرة وإضفاء صفة النماء والخصوبة عليها للإشعار بأهميتها وضرورة بقائها عند كل البشر، كون الغمام ينتقل من مكان لآخر، يمطر ويخصب الأرض. هكذا هي "بلقيس" عند الشاعر.

وفي مقام التحدي ينادي الشاعر حبيبته "بلقيس" عند شعوره باللاتجاوب معه واللاانتباه فيعدد المنادى في مقام واحد، فكان المنادى شخصا واحدا بأسماء متعددة، علّه يستجيب له، فإن

---

[1]) القصيدة، المقطع (7)

[2]) جاكوبسن: نقلا عن، عبد السلام المسدي: "الأسلوبية "، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، ص86.

لم يصل إلى "بلقيس" الاسم **الأول** (**زوجتي**) يصل الثاني (**حبيبتي**) أويصل الثالث (**قصيدتي**) أويصل الرابع (**ضياء عيني**) فيقول:

يا زوجتي، وحبيبتي، وقصيدتي، وضياء عيني [1]

وكأن الشاعر أحس بأن "بلقيس" لا تسمع نداءه وأنه ضعيف وغير قادر على اختراق حدود الحياة، ليصل إلى العالم الآخر، فعمد إلى تكثيف النداء ليقوي شحنة الاشتياق والرغبة في لقاء "بلقيس" وألحق "ياء" المتكلم (أربع مرات) بالأسماء المستعملة للمنادى، ليخصص حاجته هوإلى "بلقيس" أكثر من الآخرين.

وقد عمل الشاعر على ترتيب هذه الأسماء المناداة ترتيبا قصديا، ليؤثر فيه على المنادى "بلقيس" حسب قوة الرابطة بينه وبين الشاعر، فتصدر الأسماء المنادى (**زوجتي**)، وعلاقة الزواج هي رباط وثيق مدعم بكل المرجعيات (الدينية) و(القانونية) والغربية)، مما يوحي لنا بالقيمة الدينية التي يتحلّى بها الشاعر، وهذا التصدر للمنادى (**زوجتي**) يشرع المنادى الثاني والثالث والرابع؛ (**الحبيبة**)، ثم (**القصيدة**)، ثم (**ضياء العين**) كما يقوي الرابطة بين هذه الأسماء وبين حرص الشاعر على نقاء علاقته بـ"بلقيس"، ويدعم حزنه الشديد لفراقها.

ويواصل الشاعر في تعظيم حبيبته والرفع من منزلتها، فتضاهي النجوم وتتحداها ترفعا وسطوعا، فينتقل بها من الأرض إلى السماء، دليلا على تشبث الشاعر بحبيبته والإبقاء عليها حتى ولوكان ذلك في زمن الذاكرة والماضي؛ فهوزمن السعادة، الذي يحمل لحظات المواساة والتخفيف من حزن الشاعر، ويمده بقوة الاستمرار.

يستمر الشاعر في مطاردة "بلقيس" وندائها، فيوسع من سيطرتها عليه وتحكمها في وجوده، فتقتحم علاقة الصداقة بعد أن كانت (الزوجة والحبيبة والكواكب والطبيعة)، ينزلها الشاعر منزلة جديدة، إنها الصديقة ويستعمل أداة النداء (**أي**):

أيتها الصديقة..والعفيفة..والرقيقة، مثل زهرة أقحوان [2]

فيسقط عليها كل صفات الأفضلية والإنسانية والمثالية. ليسموا بها لحظة بعد لحظة إلى مرتبة الملائكة وتتداخل مرة أخرى مع الطبيعة (**مثل زهرة أقحوان**) فيشبهها بالزهرة؛ رمز الجمال والرقة،

[1]) القصيدة، المقطع (12).

[2]) زهرة الأقحوان: نبات أوراق زهره مفلجة وبيضاء يشبهون بها الأسنان، أصله من الشرق الأقصى، من أجمل أزهار الحدائق. يزهر في أواخر الخريف والشتاء، وكثر استعماله في الشعر القديم،تشبيها للأسنان بها. المنجد في اللغة، مادة (قحو)، ص13.

ويعمل على تخصيص صفة المنادى فيضيف (**أقحوان**). فيستعير الشاعر مرة أخرى من عناصر الطبيعة صفات وميزات "زهرة الأقحوان" ليغازل بها حبيبته، ويصنع لها مكانة عند الآخرين، نظرا للمكانة التي تحتلها "زهرة الأقحوان" عند ناظريها. وفي مقام العجز وفقد القدرة على المقاومة، ينادى الشاعر (**الفرس**):

بلقيس يا فرسي الجميلة

ليوحي ذلك باستبعاد الشاعر لقدرته على التنقل والسفر، ولأن **فرسه** اغتيلت وغابت، وفي هذا النداء يستعمل الشاعر حقيقة (**بلقيس الموت**) ليعبر عن موت (قدراته) رامزا إليها بالفرس، كما أن الفرس هي رمز الوفاء والإخلاص. فهاتان الصفتان انعدمتا في العرب بعد قتل "بلقيس " وهي إشارة إلى تخلي الأمة العربية عن أصالتها وتجردها من مقوماتها لتصبح تابعة مغمضة العينين للآخر، الذي لا يريد إلا القضاء عليها. ويدعم هذه الدلالة النداء الجامع بين (بلقيس والوطن):

يا بلقيس يا أحلى وطن.

حيث يحمل دلالتين لا تتنافران، فقد يريد الشاعر إنزال "بلقيس" موضع الوطن الذي يأمن فيه الإنسان ويعيش فيه مستقرا مرفوع الرأس، ليزيد من قيمة "بلقيس" ومكانتها في نفسه ووجدانه، مبررا شدة حزنه وكثرة ندائه لها، ومقاومته لموتها.كما قد يريد إنزال الوطن موضع "بلقيس"، ليتساوى عنده (المرأة) و(الوطن)، ولا يكون عنده فرق بين (**عشق المرأة**) و(**عشق الوطن**)[1]، فكلاهما لا يدخل -في نظره- في دائرة المحظور ولا الفضيحة وهوما يوحي لنا بوطنية "**نزار**"واشتغاله بهموم وطنه وعروبته.

ويأتي في النداء في **المقطع الثاني والعشرين،** ليظهر المنادى على صيغة (اسم المفعول):

يا معشوقتي حتى الثمالة.

فيتوجه الشاعر بندائه إلى "بلقيس" متوسلا إليها، حيث تحمل صيغة (**معشوقة**) دلالة الضعف والذل بالنسبة للشاعر، إذ العشق هوالحب في درجاته القصوى، مما يؤدي إلى المرض ووصول الشاعر إلى مرحلة (العشق) ويوحي لنا بالحالة التي تسيطر عليه وتأسره خلف قضبان عشق "بلقيس، كذلك يوحي لنا ورود المنادى (**معشوقتي**) على هذه الصيغة؛ مجردا من الزمن بالتأمل الأبدي والأزلي لحالة العشق عند الشاعر فلا ترتبط بزمن. كما تضيف لنا صيغة (**الثمالة**) الشدة

[1]) يقول نزار: "لا فرق عندي بين عشق النساء وعشق الوطن... معظم قصائدي هي قصائد وطنية ". أنظر،نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص

في درجة العشق، أي أصبح خطيرا وقد يكون قاتلا، كما تبدوا الذات ضعيفة أمام الآخر "بلقيس" مما يناسب مقام التوسل والتذلل.

وتبدوالذات هي الفاعل، من خلال تقديمها للنداء (**يا معشوقتي**)، في حين تشغل "بلقيس" موضع المفعول (المنادى)، إلا أن التبصر في دلالة الحالة الحقيقية للشاعر والوضع الفعلي له تجاه معشوقته يظهر لنا أن "الذات" هي (المفعول) المعذب، و"بلقيس" هي الفاعل القوي المتحكم في حالة الشاعر.

ويأتي النداء في **المقطع الثاني والعشرين** ليخرق كل توقع لدى القارئ ويصدم أفق النص، فيقول الشاعر:

يامعبودتي حتى الثمالة

فيرتقي بمحبوبته إلى مكانة الإله، فيجعلها الإله الذي يعبده، ولا رجاء له سوى رضاه عنه فيعيش لأجله ويموت لأجله، ويحصر الحب له، والكره لأجله، والكفاح لأجله، والمقاومة لأجله. لذا يستوجب عليه التسليم الكامل له والخضوع اللا مشروط لإرادته والضعف المطلق تجاهه، وإنزال "بلقيس" منزلة الإله، ليمنحها الخلود الأبدي، وهوما يسعى الشاعر لتحقيقه ولوفي زمن الذاكرة والأماني، رغبة في التخلص من واقع الجريمة والإساءة، والجذب، والجهل والموت، ويهرب لواقع الماضي أوالذاكرة؛ واقع الحب والنماء والإخصاب والمعرفة والحياة.

3-4/ **أسلوب النفي**: ترددت أساليب النفي في القصيدة لحمل دلالة تعطيل الوظائف الحيوية والطبيعية بعد رحيل "بلقيس"، كقول الشاعر:

فإن الشمس بعدك لا تضئ على السواحل.

الأخبار غامضة لا تروي فضول.

توحي بالتعطش لمعرفة الحقائق؛ فالمجتمع العربي لا ينصر الحقيقة بل يعمل على تعطيلها وتقزيمه وكأن الشاعر يريد أن يشير إلى عجز الإعلام في الأمة العربية، وعدم قدرتها على التوصيل، بل عدم رغبتها في التوصيل التام.

ويأتي النفي ليكشف عن براءة الذات من هذه الجريمة؛ فتنفي مسؤولياتها عنها، وتؤكد حب الشاعر ووفاء ه لحبيبته، في قوله:

الأولاد لا يدرون ما يجرى[1]

ولا أدري أنا ماذا أقول؟

حتى النجوم تخاف من وطني ولا أدري السبب[2].

توحي هذه الأسطر بنفي مسؤولة الشاعر في الجريمة، إذ يعاني الحيرة والتوتر نتيجة تفاجئه بالفاجعة، فلا يعرف الإجابة على العديد من الاسئلة التي يطرحها الأولاد على أبيهم. ويتساءل عن سبب نفور النجوم من وطنه، فقد كان يراه مقر أمان واستقرار إلى أن رحلت منه "بلقيس".

ويكشف لنا **النفي** عن وفاء الشاعر لمحبوبته وتعلقه بها، وعدم انشغاله عنها مهما كان السبب فيقول:

كان البنفسج بين عينيها ينام ولا ينام[3]

والبنفسج يحمل صفات ووظائف الإنسان لا يقوم بها، بل ليقاوم الشاعر من خلاله متخفيا به،فالبنفسج نبات سنوى لا يذبل أبدا. وبالتالي يخص هذا النوم ذات الشاعر التي كانت تقاوم متخذة من البنفسج مثالا لها في صمودها، لهذا فهولن ينام ولن ينشغل عن حبيبته وعن التفكير فيها، باعتبار النوم زمنا يغيب فيه الإنسان عن الوعي.

وتبدو مقاومة الشاعر لموت حبيبته من خلال بنيات **النفي**، التي استعملت الأداة "**لم**":

ووجهك لم يزل متنقلا بين الستائر

ودخانها مازال لم ينطفئ[4]

فيقاوم الشاعر فقد "بلقيس"، من خلال نفيه لانقطاع بعض الجزئيات من حياتها (الوجه، دخان السيجارة) فبقاء هذه الأشياء تشتغل في الحياة دليل على رفض غياب "بلقيس".

وفي مقام الشاعر إفراد "بلقيس" بالتميز والتفرد عن باقي البشر وعن باقي النساء يقول الشاعر:

ما أنت التي تتكرين، فما لبلقيس اثنتان.

ويعمم الشاعر دور الضحية على كل العرب دون استثناء، وينفي السببية في القتل، ليخبرنا بأنها هواية وتجذر فطري، فيقول مستعملا "**ليس**" الجامدة:

---

[1]) القصيدة، المقطع (11).

[2]) القصيدة، المقطع (18).

[3]) القصيدة، المقطع (09).

[4]) القصيدة، المقطع (12).

إن الخنجر العربي ليس يقيم فرقا

بين أعناق الرجال وأعناق النساء.

حاصرا بذلك الجريمة في العرب؛ إذ كان بإمكانه القول: (**القتل ليس يقيم...**)، لكنه خص العرب بالجريمة دون سواهم: (**الخنجر العربي**) ويبدو**النفي** في **المقطع الرابع عشر** مشتغلا في زمن الذاكرة، في قوله:

أين سيجارة (الكنت) التي ما فارقت شفتيك؟.

فيستعمل "**ما**" لنفي الفراق بين السيجارة والشفتين، كأنه يستغرب ويلوم "بلقيس" عن فراقها له، فيستحضر هذه الصورة للتلازم بين هذين القطبين ليعوض الفراق الذي يعيشه مع حبيبته.

ويبدو**النفي** في **المقطع السادس عشر** حادا جدا ومباشرا، إذ يقول الشاعر:

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم.

ليعلن بصراحة بأنه سيقاطع ماضيه وتاريخه وأجداده وسلفه، ليمحوالعار الذي ألصقوه به. وتفيد لفظة (**اليوم**) التدقيق والجدية في اتخاذ القرار، لتبدو"بلقيس" إيجابية حتى في موتها، فها هي تكشف عن عار كان التاريخ يكتمه ويخبؤه لزمن طويل، فتظهر الحقيقة "اليوم" مع قتل "بلقيس". ويكشف **النفي** في **المقطع السابع عشر** عن المشاركة العمدية من أطراف عربية في طمس الحقائق، وتعتيم الأخبار وتغييب الشمس وضوئها، فيقول:

الشعر.....يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها.

ولا أحد يجيب على السؤال.

في مقابل تعطل وظيفة الكتابة نتيجة سبب ما، يجهله الشاعر ويجهله الشعر، يقول "**نزار**" (لا أحد يجيب على السؤال)؛ أي أنهم يعدمون القدرة عن الإجابة. لكن يبدومن المركب الجملي الذي ورد في القصيدة أن الامتناع عن الإجابة ترافقه إرادة في ذلك؛ أي أن هناك حقائق وتجاوزات يعرفها أفراد من العرب لكنهم لا يجيبون عنها. فهم بذلك يساهمون في جريمة قتل الأمة العربية.

ويأتي **النفي** في موضع مفصلي انتقالي من الذات إلى الوطن، لينفي انفراد العشق الذاتي والحب الجنسي، من خلال نفي الشاعر أن تكون قصيدته رثاء لـ"بلقيس"، بل هي أسمى من ذلك، إنها رثاء للأمة العربية، فما موت "بلقيس" إلا ذرة من جسم، وشعاعا من شمس، فيقول:

ليست هذه مرثية، لكن على العرب السلام.

إذ يقدم الرثاء في موت الأمم. ونفي الشاعر كون القصيدة مرثية يعني أنه يؤكد تجاوزها لهذا الغرض البسيط عن اهتمام الشاعر وطموحه وانشغالا ته، مما يؤكد وطنية "نزار" مرة أخرى. دون شك ويضعف تهمة "شاعر المرأة" عنه، أويبعد على الأقل حصره فيها.

ويؤكد الشاعر فساد الأنظمة السياسية العربية، بل ويتهمها بالاغتصاب لحقوق الرعية وانتهاك الحرمات بإنزال السياسة منزلة الدعارة، لينزل السياسيون منزلة زوار بيوت الدعارة. مما يتهم أنظمتنا السياسية كلها دون استثناء، ويُحَمِّلها مسؤولية كل الجرائم التي تحدث للعرب وعن كل لاشرعية تولد في العرب.

وينفي القدرة على العيش في البلاد العربية، ليقدم نتيجة من نتائج ما سبق، ويعطي حجة على واقع أصبح لا يمكن أن يعرف الفرد فيه الطريقة الصائبة للاستمرار. لقد طمست فيه كل المعالم، وكل الموجهات وكل أسباب الحياة:

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن[1]

ويتكثف **النفي** في **المقطع العشرين** مجسدا الصراع بين "مظاهر النماء والإخصاب والحياة" وبين "أبي لهب" رمز الجريمة في تفوقها والآخر العدوالديني المتجذر في التاريخ، فينتفي الإخصاب والحياة كلما حضر "**أبولهب**":

لا قمحة في الأرض ــــ انتهاء ــــ◄ رمز الإخضرار

لا طفل يولد ــــ انتهاء ــــ◄ رمز التكاثر

لا سجن يفتح ــــ انتهاء ــــ◄ رمز التحرر والانطلاق

رأس يقطع ــــ انتهاء ــــ◄ رمز الحياة

يتعلق وجود كل هذه المظاهر بغياب "**أبي لهب**"، وتغيب بحضوره، مما يبرز التضاد الموجود بين هذين القطبين، فتمثل هذه المظاهر "الحياة " المفقودة، التي يعاني الشاعر –كعربي– من فقدها وفراقها، ويمثل "**أبولهب**" (**الموت**)، الذي يحضر بقوة في القصيدة، وفي الأمة العربية. وكأن الشاعر يريد أن يحيلنا على العدوالحقيقي الذي لا زال يتربص بنا كمسلمين من خلال استحضاره

---

[1]) القصيدة ، المقطع (19).

لشخصية أبي لهب، التي ذكرها القرآن. ليوظف القرآن كشفرة وكوسيط لتقوية رسالته. هذا العدوالذي لم يستسلم رغم أنه صنع منا -من أنفسنا- أعداء لنا.

نستطيع القول من خلال قراءتنا للقصيدة أن بنية الفقد تشكل مهيمنا رئيسا في القصيدة، وتتولد منه مجموعة بنى، يمثلها (فعل القتل، المقاومة، حضور الذاكرة)، ويدعمها البناء الأسلوبي للقصيدة. فتشاكلت كل هذه الفعاليات وتعالقت لتجعل موت "بلقيس" بوابة ندخل منها لظلام أزمة عربية؛ وهي معاناة الأمة العربية على كل المستويات، لتنموهذه الأزمة ضاربة في الأزل ومستمرة للأبد، من خلال أزمة البشرية (الصراع بين الحق والباطل). ليتمظهر "**نزار**" في قصيدة "بلقيس" نموذجا نفيسا، فيتحول من الرجل الشاعر إلى الشاعر الرجل؛ شاعر القضية وشاعر الأزمة وشاعر الإنسانية. فكان الشاعر الزوج مع "بلقيس" والشاعر العربي مع الوطن والشاعر الإنسان مع الإنسانية. لهذا يكون -بالفعل- المثقف الصادق.

الفصل الثاني

التلقي في ضوء مناهج مابعد البنيوية:

تمهيد.

1/ **لغة القصيدة وخرق الأفق**

1- **شعرية اللغة**

2- **المعجم اللغوي للقصيدة**

2- أ/ **معجم الطبيعة**

2- ب/ **معجم المرأة**

2/ **استراتيجة التناص**

2-1/ **التناص الديني**

2-2/ **التناص التاريخي**

2-3/ **التناص الأسطوري**

3/ **استراتيجية اللاتحديد وتنشيط القارئ**

4/ **استراتيجية أفق التوقع بين البناء والهدم وآلية بناء المعنى**

الاستراتيجية النصية واستراتيجيات التلقي:

تمهيد: تبدو-من خلال ما تقدم من الجزء النظري-"نظرية القراءة وجماليات التلقي" من أخصب النظريات وأنجعها في قراءة النص الإبداعي، وتحليله والوقوف على جماليات انطلاقا من المفاهيم والإجراءات التي تقوم عليها، والتي استطاعت أن تحتوي كل جوانب وملابسات العملية الإبداعية (إنتاجا وقراءة). إلا أنه لابد أن نشير إلى استحالة إخضاع هذه المفاهيم والإجراءات كلها للتطبيق الاختباري[1] الملموس في تحليل النصوص، "فلا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة غير مقبولة "[2]، لهذا تبقى بعض المفاهيم عبارة عن موجودات نظرية تستثمر في النشاط الذهني والفكري على مستوى القارئ كآليات موجهة لعملية الإدراك والقراءة، في حين تخضع بعض المفاهيم الأخرى لممارسة قابلية التطبيق، الذي تتفاوت نسبته. فلا يمكننا تغييب اختلاف الظاهرة الأدبية بين الثقافات والمجتمعات والقوميات، مما يؤدى إلى اختلاف أنساقها وبنياتها ونسبة صلاحية المناهج النقدية والنظريات في التعامل معها،كما تختلف قابليتها للتحاور مع هذه المناهج والنظريات. "فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا تبريرا مزيّنا لأحكام تعسفية، إنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظّمة لاكتشاف عالم النص الأدبي"[3].

ولأن عملية التفاعل بين النص والقارئ هي الأساس الفعَّال لإنتاج الموضوع الجمالي وقراءة الأعمال الأدبية الإبداعية واستخراج مكنوناتها واكتشاف شعريتها وجمالياتها، يجب الوقوف على هذه العملية الهامّة في نصنا الأنموذج "قصيدة بلقيس". فلا يتم التفاعل إلا بلقاء حميمي بين النص والقارئ الذي يكون بعد طول انتظار، وصبر ومشقة ومحاولات عديدة، قد تفشل في كثير من الأحيان باعتبار النص جُبًّا لا يصل غياباته ولا يكشف أسراره إلا القارئ الموثوق، مستمدا هذه الثقة من قدراته المعرفية، وكفاءته الأدبية، ومدى ممارسته لعبة القراءة والوصول إلى كنه النص. فالنص هو تلك الفاتنة التي لا ينكشف حجابها إلاّ لقارئ يملك شرعية الإطلاع على أناقتها، يمنحه هذه الإباحية شرط مهم جدا إنه عقد شرعي يدفع فيه الكفاءة الأدبية، والرؤية الحاذقة، وخُلُقَ الصبر والمثابرة مهرا لها. ولهذا لابد للقارئ أن يكرر المحاولة بعد المحاولة ليصل إلى صداقة

---

[1]) التطبيق الاختباري: أقصد به اختبا ر مدى صلاحية هذه المفاهيم والإجراءات في الممارسة النصبة (النقدية أو القرائية).

[2]) بشرى موسى صالح: نظرية القراءة، أصول وتطبيقات، ص51.

[3]) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص33.

النص، ويتمكن من عناق بنياته مفعّلا ومُنَشِطًا لها، وموقضا لها من سباتها في أوراق الكتب والمدونات. كما أنه لا مفر من الشروط والأرضيات الواجبة لحدوث هذا التفاعل، وهي (البنيات النصية، سجل النص، الإستراتيجيات النصية، مواقع اللاتحديد،..)، فيحاور القارئ هذه البنيات؛ مفسرا ومؤولا للوصول إلى معنى النص. وسنقف في هذا الفصل على عملية التفاعل بين النص والقارئ من خلال أهم الاستراتيجيات النصية التي اعتمدها **"نزار"** في بناء نصه "بلقيس"، والتي هيمنت على البنية النصية كمؤثر في القراءة، من خلال القدرة على استفزاز القارئ وفتح آفاق القراءة في النص. كما سأعمل على التعرض لبعض الاستراتيجيات القرائية التي تتموضع بالتأكيد بين النص والقارئ، إذ لا ينشط القارئ إلا في مستوى النص.

ومن بين هذه الاستراتيجيات (مواقع اللاتحديد وأثراها في عملية القراءة، كذلك أفق التوقع واستراتيجية بنائه وهدمه مع إنتاج المعنى النصي)، وأشير إلى أني سأقتصر في التطبيق على هذه الاستراتيجيات لا لأنها الوحيدة في النص والقراءة، بل هناك استراتيجيات أخرى، كما أن بعضها تندرج دراسة في المناهج النقدية الأخرى، وبعضها وجدت نفسي لا أفهمه جيدًا ولم استوعب مدى سريانه في النص، في حين سأركز على الاستراتيجيات التي تمكنت –لحد ما– من فهمها وتطبيقها، كما أنها توضح جيدا تخصص "نظرية القراءة وجماليات التلقي" وتميزها في النقد الأدبي المعاصر.

ومن بين هذه الاستراتيجيات النصية سأعرض لاستراتيجية اللغة ومدى خرقها لأفق الجمهور العربي، كذلك استراتيجية التناص هذه الظاهرة التي لها علاقة وطيدة بالتلقي، إذ "التناص ينمي عند القارئ قدرة القراءة المنتجة، ويعدل في تقنيات الكتابة"[1]، لهذا سنوليه أهمية معتبرة في نصنا "بلقيس"، كما سأنتقل إلى استراتيجيات التلقي التي اخترتها حسب الفهم —كما أشرت سابقا–.

فكيف مثلت اللغة كأول واجهة في القراءة الأفقية للنص مظهر خرق واستراتيجية فعالة في القراءة وإنتاج المعنى؟

1/ **لغة القصيدة وخرق الأفق**: نظرا لأن «الشعر فن لفظي، يستلزم قبل كل شيء استخداما خاصا للغة»[2]، يقول فوزي عيسى: «إننا نؤمن بحتمية دخول النص من بوابة اللغة

[1]) عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر الفكر العربي المعاصر، ك2/شباط 1989، الكويت، ص80.

[2]) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 77.

فالأدب في جوهره فن لغوي، واللغة هي وسيلة الأدب، كما أن الرخام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحّاة»[1]، لذا نرى أن اللغة استراتيجية مهمة جدا من الاستراتيجيات التي تشكل بنية النص، وتعمل على استمالة المتلقي كشريك قوي في مشروع إنتاج معنى النص، إذ يصنع العمل الأدبي من كلمات، يسعى أي ناقد للتعرف عليها باعتبارها لغة الأدب. من هنا اكتسبت اللغة أهمية كبرى عند النقاد، حتى رأى بعضهم «أن تنحية الجوانب الإجرائية في الخطاب اللغوي متطابقة مع النزعة في جعل شعرية النص مرتبطة فقط بالمادة اللغوية، التي بني منها النص، وغير مرتبطة بما في هذا النص من مشاعر رقيقة عبر عنها الكاتب، أو أثر بها في المتلقي»[2].

نظرا لهذه الأهمية للمستوى اللغوي في التأثير في المتلقي، سوف نعمل على إجراء قراءة في لغة القصيدة، لنقف بالتفصيل على الاستراتيجية المعتمدة فيها.

تعتبر اللغة أهم مستوى من مستويات الخرق الذي أحدثه الشعر المعاصر، حيث جاءت لغته غريبة عن لغة الشعر العربي السابق له، فغابت ألفاظ "إمرى القيس" و"عمر بن ربيعة" و"الشنفرى"...وبدأ الهجر الواضح لذخيرة "الفرزدق" و"الأخطل" اللغوية، ليسود خطاب لغوي جديد، ترفضه الآذان، وتقاطعه الأمسيات. وقد أرجع النقاد هذه الظاهرة الأدبية إلى مجموعة أسباب: منها الظروف النفسية والاجتماعية التي أصبح يعيشها الفرد العربي بعد نكسة حزيران (1950)، كذلك الواقع الثقافي الذي ساد الواقع العربي، وانتشار الترجمة عن الآداب الغربية بعد الخمسينات، حيث «شاعت ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الأجنبي مقطعا على أسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة، فأصبح المترجمون يضعون مضمونا أجنبيا في سطر مستقل»[3]. فأدت هذه الظروف وغيرها إلى التأثير على لغة الشعر العربي المعاصر، ونظرا «لأن اللغة الشعرية يجب أن تحظى بكل اهتمام اللساني، وذلك لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية»[4]. ونظرا للاتهامات الموجهة لها، والنقد الشديد الموجه للغة الشعر الحديث الحر، وبخاصة من طرف المحافظين، الذين يقدسون الكتابة الشعرية الخاضعة إلى ما أسماه نزار "الوثنية الشعرية"[5]، أي التقاليد الشعرية القديمة التي تجعل كل الشعراء يرتدون معطفا شعريا واحدا ليقولوا شعرا واحدا،

---

[1] فوزي عيسى: النص الشعري المعاصر، ص 15.

[2] خالد محمود جمعة: اللسانيات والخطاب اللغوي، مجلة البيان، ع390، يناير 2003، ص 18.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص .

[4] رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 77.

[5] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 176.

فلم يتجرأ أحد منهم على قول الشعر وهو يرتدي صدرة مخالفة طولا ولونا. نظرا لكل هذا اعتبرت القصيدة الحديثة بنوعيها (الشعر الحر والشعر المنثور) خيانة للغة العربية وللعرب. إلا أنها استمرت مُؤَسِّسَة ومتنامية يوما بعد يوم، حتى ألفها الذوق العربي واندمج أفقها مع أفقه، فأصبح القارئ العربي لا يتساءل ما هذه اللغة؟ بل ماذا تحمل هذه اللغة؟ وعلى ما تدل؟ وأصبح ينظر إلى اللغة الشعرية ككيان خاص، له خصوصيته ليصبح الشعر هو فعلا «استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة»[1]. فأصبحت اللغة من أهم مكونات الشعر، يرى، ويتكلم ويشعر من خلالها، وأصبحت بمكوناتها الجزيئية تترجم واقع وتجارب الشاعر ووجوده ولم تعد وعاء، بل صارت القصيدة نفسها، «فهي لا ترمز إلى الشيء المقصود وإنما تحتوى أهم خصائصه، فهي صوته وإيقاعه وحجمه ولذته، وهي أيضا جماع حركيته النفسية»[2]، فأصبح الشعر المعاصر يفكر بلغة مثالية يستعيرها من "عمر بن ربيعة" ومن "الشنفرى" ومن الآخرين «فانفصلت القصيدة العربية عن شجرة العائلة»[3]، فصار لها صوتها الخاص، تتعانق لغتها مع تجارب أصحابها وتولد من يومياتهم، فتجوب الشوارع وتجلس في المقاهي، وترى الفضيحة. وأصبح الشاعر العربي الحديث «هو الذي يكتب لغته وليست هي التي تكتبه، فلا يرتبط بأي التزام مسبق يجعله موظفا عند مفردات قصيدته»[4]. فيعيش الواقع الحقيقي ويرفض القناع ويرفض حفلات التنكر والهروب ناشدا المواجهة والمصارحة وتعرية الحقائق، لقد عمل على إنزال لغته الشعرية من وصف النجوم والأقمار والأفلاك السابحة، لتمشي راجلة في الشوارع والأزقة، وتخرج في النهار كما في الليل، فتفضح المستور، وتقول ما لا يقال، وتحاور المثقف، والبسيط، والغني، والفقير...لأنهم يعيشون كلهم -وإن أبوا- واقعا واحدا يلتصق بأجسادهم ويرتسم في وجوههم حتى وإن رفضوا، فهو واقع عربي يتنفسون هواءه -كلهم- من خلال عملية "شهيق وزفير" خارجة عن إرادتهم، تكسر أنوف المتكبرين وتقتل انكسار المستضعفين. ولهذا اختلفت رؤيا الشاعر المعاصر عن غيره «فتميزت لغة الشعر في مجمله، كما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل أحيانا تتميز لغة كل قصيدة بميزة التفرد»[5]، كون اللغة متعلقة بتجارب الشعراء، ولأن لكل شاعر خصوصياته وتجاربه،

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص 173-174.
[2] محمد الأسعد: اللغة الشعرية، ص 39، نقلا عن سعيد أصيل: اللغة الشعرية، مجلة البيان، ع 391، فبراير 2003، رابطة الأدباء في الكويت، ص 29.
[3] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 175.
[4] المرجع نفسه، ص 177.
[5] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص .

تكوَّن لدى كل شاعر معجمه اللغوي الذاتي الخاص به. من هنا نتساءل: ماذا عن البنية اللغوية الشعرية لقصيدة بلقيس؟ وما هي أهم الخصائص التي وسمت معجمها الشعري؟ وما أثرها في تلقي القصيدة؟.

ننطلق من أهم شهادة قيلت في لغة "نزار" لنكتشف مدى صحتها وتلاؤمها مع قصيدتنا، أو العكس، فمن بين ما قيل: «لو سقطت ورقة من نزار قباني في الأتوبيس، وعليها كتابة موقعة منه، لحملها أول راكب يلتقطها إلى منزله..»[1]، من خلال هذه الجملة يبدو أن لنزار لغة خاصة به، غير كل اللغات، متميزة مقاطعة للُّغة التي نتكلم بها جميعا. هل هي متمردة مما يجعلها فنية إذن «خروج المكتوب أو المقروء عما هو مألوف يجعله قريبا من الفنية»[2]، هل هذا هو ما جعل "نزار" يكتسب أعداء يعرف بهم، وجعل شعره يعاني نبذًا واحتقارا إلى زمن قريب؟.

لقد اعتمد نزار في قصيدته معجما لغويا خاصا به، وعاما في الوقت نفسه، مما يجعل الكثير من النقاد يصفونه بالغرابة وتعتريهم الحيرة تجاهه على حد قول بشرى صالح: «أيعني هذا أننا بإزاء نص محير لا يستجيب مع ما نمَّاه الفكر النقدي التحليلي الحديث من الأدبية؟»[3]، فعند قراءتنا للقصيدة نجد أنها تعتمد خطابا لغويا مباشرا، إلا أنه عميق في الوقت نفسه، يعتمد التكثيف والاختصار حينا، والإطناب حينا آخر، يعمل على احتواء تجربة الشاعر الأليمة فيلملم دموعه، ويخفق إيقاعه مع سعادة الشاعر، يعلوه البوح والمباشرة والخطابية متأنقا في غير بساطة ومشوقا في غير ملل:

شكرا لكم
شكرا لكم
فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم
أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت
وهل من أمة في الأرض –إلا نحن– نغتال القصيدة؟[4]

---

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 120.

[2] خالد محمود جمعة: اللسانيات والخطاب اللغوي، مجلة البيان ع 391، فبراير 2003، رابطة الأدباء في الكويت، ص 20.

[3] بشرى صالح: نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، ص 118.

[4] القصيدة، المقطع (1).

يرد هذا المقطع الأول في خطابية مباشرة بألفاظ بسيطة واضحة معتادة، لا تتطلب جهدا في دلالاتها المعجمية اللغوية، تتناول في يوميات العربي، إلا أنها تثير خلخلة في إدراك القارئ، وتجعله يواجه غموضا في اللاّغموض، غموضا لا يستطيع أن يضع يده على مكانه كما يقول الشاعر:

سأقول في التحقيق
عن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل
سأقول في التحقيق:
إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول
وأقول إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت[1]

تحيل اللغة في هذا المقطع على واقع الحياة العربية وما تعانيه من كذب وخداع ولا صدق، يتهم الأبرياء ويبرئ المتهمين، واقع تسوده الفوضى والتحول المرغوب شكلا المرفوض مضمونا، إنه التحول الجزئي، وموضة المظاهر التي أصبحت تسود الواقع العربي، رغم أن هذه الظاهرة السلبية ليست جديدة على العرب، إذ نستطيع وصفها بـ"النفاق" أي ظاهر جميل وباطن سيئ، إلا أن الجديد في قصيدة "بلقيس" هو العناصر اللغوية التي وظفها الشاعر والمتمثلة في الأسماء (المقاول اللص، الإشعاع، نكتة...). نرى أن كل هذه العناصر عادية في الحياة، إلا أن لا شاعر تجرأ على توظيفها وإدخالها في المجال الشعري، أما "نزار" فقد التقطها من واقعها الممل والنفعي ليشحنها بطاقة شعرية، ويفجرها ليخرجها من ركودها. فنأخذ على سبيل المثال لا الحصر كلمة "مقاول" منفصلة عن السياق الشعري، نجدها تتميز بالتجريد والمادية والنفعية، فهي تعني صاحب العمل الذي يبذل جهدا يحصل من وراءه على منفعة مادية، إلا أن استحضارها في نص "نزار" ألبسها قوة دلالية عميقة، أوسع من شخص صاحب عمل وخاصة أنها وقعت بعد "أصبح"، أي هناك حالة تحوّل من حالة إلى أخرى، مما يدعونا إلى البحث والتساؤل عن سبب التحول، الذي يقتضي بالضرورة ترابطا بين الحالتين (اللص) (المقاول)، وكذا وسيلة التحول مما يؤكد أن عنصر "المقاول" قد أصبحت دلالته أوسع، ووقعه أعمق في القصيدة، والوضع نفسه مع بقية العناصر المذكورة سابقا.

---

[1]) القصيدة، المقطع (6).

لقد أعطى الشاعر وجودا جديدا لهذه العناصر، دون أن يعارض "لسان العرب" ولا أن يسبح في فضاء مثالي لا يمت لواقعه بصلة، إنها "اللغة الثالثة"*، وقد وصف بها "نزار" لغته عندما سُئل عن ماهيتها، وجعلها علامة تخصه قائلا: «وعلى هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث»[1]. واللغة الثالثة عند "نزار" هي التي تجمع بين لغة القاموس واللغة اليومية في حياة الناس وواقعهم. وفي جرأة أخرى ومكاشفة سياسية قوية واثقة، يقول "نزار" عن السياسة القذرة التي تمارس في الوطن العربي:

وأقول: إن نضالنا كذب

وأن لا فرق

ما بين السياسة والدعارة[2]

حيث يورد "نزار" بعض الألفاظ المحظورة في العرف الاجتماعي مثل "الدعارة" فيبدو لنا للوهلة الأولى قليل حياء، وفاقد مروءة، إذ يتعامل مع ألفاظ يستطيع تهذيبها أو الإيماء لها، ولمعناها دون أن يصرح، لكن لو كان "نزار" يعيش في عصر تاجه الأخلاق، فتستر فيه الأخطاء وتحارب فيه الرذيلة، وتحترم فيه الإنسانية ويبقى الفرد فيه موسوما بأفضلية وتميزه عن باقي المخلوقات، معتصما بكرامته، إذ يقول تعالى: «وكرمنا بني آدم...»[3]، ويقول: «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم»[4]، ففي هذه الظروف نستطيع أن نضع "نزار" في قفص الإتهام، ونثور على لغته الإباحية، إلا أن واقعه الشعري سيقف محاميا كفؤا في وجه متهميه، ويطرح أسئلة كثيرة تصفق للغة شعر "نزار" هي: ما هو المحظور الذي قاله نزار؟ ألم تمارس الدعارة في أسمى مؤسسات العروبة؟ ما هو الإدعاء الذي ادعاه على السياسة العربية؟ ألم يقل "نزار" صدقا نخاف قوله؟ ألم يحاكم أكبر سياسي العالم بفضائح الدعارة؟ ألم يترجم "نزار" العراء في (الطرقات الشوارع، الأزقة...)، لينقلها إلى لغة تعتمد الحرف بدل الخط والصوت بدل اللون، في خطاطه لغوية يقوم "لسان العرب" كحارس أمين على معياريتها، وتعمل تجارب الواقع المؤلم على تحري صدقها؟. وتفرض علينا هذه الأسئلة كلها إجابة نقولها دون أي تحيز أو دفاع عن "نزار" هي أن نزار المترجم الأمين للواقع، والمثقف الصادق

*) يستعمل "صلاح فضل مفهوم "اللغة الثالثة" ويقصد به مستوى ثالثا بعد لغة النثر ولغة الشعر، يجب أن ترتقي إليه لغة المسرح، تلتقي فيه القدرة الشعرية الخالقة للغة بقدرات أخرى على تكوين الشخصيات وتصوير حركاتها الداخلية والخارجية في تفاعلها الدرامي الحي المتوهج. أنظر صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 82.

1) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 119.

2) القصيدة، المقطع (18).

3) سورة الإسراء، الآية 70.

4) سورة التين، الآية 04.

الجريء الذي لا يخاف المصارحة، ولا يرتدي الأقنعة، ولا يكذب على نفسه، هذا الصدق الذي يبني لغة محايثة مكتفية بذاتها، لا تعرف للغة الآخرين سبيل تماثل. إنها وظيفة المبدعين إذ «دور المبدع لا يكمن في المحافظة على النظام الثقافي الموروث، إنما يكمن في تفجيره وتطويره»[1]، فلغة "نزار" لغة صادقة واضحة لا متعالية متظاهرة لا تؤمن بمصافحة الناس، وهي ترتدي القفازات البيضاء، بل تريد أن تشعر بخشونة أياديهم وبمعاناتهم، تريد أن تبقى آثار غبار أياديهم عليها وأن تشعر ببرودتهم وبدفئهم، فتنقل واقعهم الصادق دون تكلف «لأنها –اللغة– لم تعد وسيلة تعبير وحسب، وإنما هي كذلك طريقة تفكير»[2]. لهذا لم تكن لغة "نزار" بدعة يعاقبه عليها الشرع اللغوي، وإنما هي –ببساطة– لغة أوضاعنا السائدة، أحاطها بحرية الشجاعة، وحمّلها سلاحا يواجه به واقعا مرا، فأبدع لغة شعرية جديدة وتراكيب جديدة خرقت الأفق المعتاد وخرجت من التنسيق إلى الإبداع، متحررة من قيود الكتب والذاكرة، ليدخل "نزار" عالم الثائرين وعالم الكتابة الثورية إذ «هي البعد الرؤياوي لعلم تغيير الواقع»[3].

تشكلت لغة القصيدة "بلقيس" في مظاهر تجديد عديدة سنحاول الوقوف عندها فيما يلي:

1- **شعرنة* اللغة اليومية:** اشتهر "نزار" عند النقاد باستخدام ألفاظ اللغة اليومية البسيطة الخالية من الغموض، مما يجعل تراكيبه سطحية واضحة تدعوا إلى الملل[4]، إلا أننا عند قراءتنا للقصيدة الأنموذج نجد غير ذلك، وهذا ما سنراه فيما يلي، إذ يقول الشاعر:

سأقول في التحقيق[5]
فهناك كنتِ تدخنين..
هناك كنتِ تطالعين..[6]
أين زجاجة الغيرلان
والولاعة الزرقاء..

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص 130.
[2] المرجع نفسه، ص 129.
[3] المرجع نفسه، ص 130.
* مصطلح "الشعرنة" استعمله سعيد أصيل: اللغة الشعرية، مجلة البيان ع 391، ص 20، وتعني انتقال المصطلح من حالة اللاشعرية إلى حالة الشعرية.
[4] أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 57.
[5] القصيدة، المقطع (6).
[6] القصيدة، المقطع (13).

أين سجارة –الكنت– التي ما فارقت شفتيك[1]

يوظف "نزار" في هذه المقاطع مفردات غريبة عن المعجم الشعري القديم مثل: (التحقيق، تدخين، تطالعين، الغيرلان، الولاعة، الكنت)، وهو لم يخلق هذه الأخيرة من العدم وإنما التقطها من واقع الحياة اليومية المعيشة التي لا يغطيها شيء، مما جعل لغته تخرج لنا في القصيدة عارية لا تخضع إلا لسلطان الإسناد اللغوي الصحيح فيبتعد "نزار" عن الاستعارات والإيحاءات، مما يجعله يتخطى هاجس تعقيد النصوص لخلق جماليتها، ويخرق المألوف، ويكسر طبيعة الصيغ اللغوية الراكدة والناتجة من عصر غير عصره، وواقع غير واقعه. فلا يمكن التعبير عن حياتنا اليومية بأشكال لا تستوعب التغيرات الجديدة التي نعيشها، تماما كما لا يمكن لصورة خيمة أن تحيلنا على عمارة، إذ «اللغة في الشعر ليست إناء لأفكار كما هو الشأن في العلم والنثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفق واحد»[2]. إذن فاللغة ليست وعاء يحمل القديم، ثم يُفْرَغُ منه ليحمل الجديد، فهي تنتج من عناصر (الكلام والأفكار والمشاعر والرؤى). وبما أن هذه العناصر تختلف من عصر لآخر لا يمكن أن يخضع "نزار" وحده للُزومية الوراثية ويعتبر تحرره هذا قمة الإبداع، وقمة الصدق.

كما نشير إلى وقع هذه الكلمات الجديدة في القصيدة، إذا أنها بنت واقعا شعريا متدفقا يستفز القارئ ويجعله يعيش تجربة الشاعر، بسبب حدوث التواصل بينهما؛ إذ وظف لغة عصر القارئ التي تتماشى مع تطوراته المعرفية والعلمية «فاللغة التي لا تخترق الانشقاق والنقصان، أي الخروج عن النمطية الوهمية اعتمادا على أرقى المعارف العلمية، عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنحة، واللحظة التاريخية التي تريد أن تحيا بهما»[3]، لهذا جاءت لغة "نزار" غنية بألفاظ لم يعرف لها القدامى دليلا مثل: (الولاعة، الإشعاع، المقاول، شقتنا، الجرائد)، وهي كلها مفردات ومسميات منتقاة من واقعه الجميل الذي يعيشه، وكونه قضى جزءا كبيرا من حياته ديبلوماسيا فقد كانت حياته تشبه معيشة الأثرياء والبرجوازيين، لذا تترجم لنا هذه الحياة، في "ستائر" "مرايا" "رخام"... وهو ما نجده فيمايلي:

فالموت في فنجان قهوتنا

[1] القصيدة، المقطع (14).
[2] أودنيس: الثابت والمتحول، ج 3، صدمة الحداثة، ص 286.
[3] خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 22.

وفي مفتاح شقتنا

وفي أزهار شرفتنا

وفي أوراق الجرائد[1].

والحروف الأبجدية ...

ها نحن يا بلقيس

ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية

يريد "نزار" أن ينتقل يومياته كعربي، بعيدا عن التقليد، والحلم، والكذب، لذا جاءت لغته خاصة به، فأنتج لغته (النزارية) التي عرف بها، فتصدى لكل الهياكل الشاعرة المغشوشة مخاطبا بلغة المعطف:

هل تخلعين المعطف الشتوي[2]

هل تأتين باسمه

وناضرة

ومشرقة كأزهار الحقول؟

ومستعملا لغة الستائر:

بلقيس

إن زروعك الخضراء

ما زالت على الحيطان باكية

ووجهك لم يزل متنقلا

بين المرايا والستائر[3]

ومعانقا لغة الجواهر:

بلقيس

تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا

وتجلدني الدقائق والثواني

---

[1] القصيدة، المقطع (8).

[2] القصيدة، المقطع (11).

[3] القصيدة، المقطع (12).

فلكل دبوس صغير قصة

ولكل عقد من عقودك قصتان

حتى ملاقط شعرك الذهبي

تغمرني كعادتها بأمطار الحنان

من الخواتم تطلعين[1]

فيخاطب "بلقيس" ويستحضرها من خلال معادلاتِها، مما يجعل القارئ يعيش انتقالا تدلاليا من الجزئي إلى الكلي (من "العقد" إلى "بلقيس")، فيصل إلى مكانة بلقيس ودلالتها من خلال (عقدها وخواتمها...)، مما يجعل القارئ يشارك في النص ويعيش مع الشاعر تجربته من خلال تجربة اللغة فهي الواقع نفسه «إذ اللغة كتعبير عن ثقافة ما، كنظام تنميطي، تميل إلى التعميم وتطمح إلى احتواء العالم برمته وللتطابق معه».

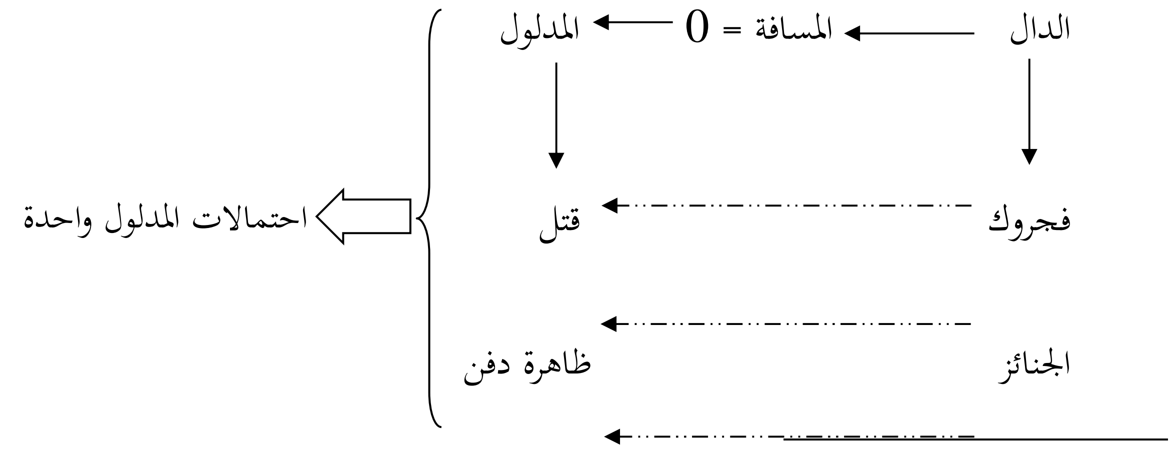
فالتطابق بين اللغة الشعرية واللغة الطبيعية (لغة القواميس) مشروع، وهو من لب الشعرية الأدبية، مما يمنح لغة القصيدة شرعية وقوة، فنجد "نزار" يقول في سياق سردي:

إن هم فجروك .. فعدنا

كل الجنائز تبتدئ في كربلاء

وتنتهي في كربلاء

يقابلنا "نزار" في هذا المقطع بدوال تلتصق بمدلولاتها، فالمسافة بين الدال والمدلول منعدمة نتيجة الخطابية المباشرة التي اعتمدها الشاعر كما يلي:



1) القصيدة، المقطع (13).

كربلاء   مدينة عراقية

ورغم هذه البساطة في اللغة إلا أننا نجد المقطع يبلغ درجة كبيرة من الشعرية، حيث يحمل دفقة شعورية كبيرة تلخص قرونا وعصورا ضاربة بجذورها في الماضي، من خلال المقابلة التي وظفها الشاعر (تبتدئ في كربلاء، تنتهي في كربلاء). حيث يرغم القارئ من خلال قوة لغوية دافعة على الدخول في رحلة طويلة الزمن والمسافة في تاريخ (كربلاء)، ومستقرة ومحركة الذات القارئة تاريخيا وسياسيا ودينيا وثقافيا.

إنها «تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة»[1]، ومن هنا حاول "نزار" بتميزه أن يجعل اللغة في خدمة الإنسان ليردم الهوة الفاصلة بين كلامه (في البيت والشارع وفي المقهى وفي المسجد، وعن الحب، وعن الأماني...) وبين كتابته (الشعرية والنثرية).

هذا هو الجديد المميز للغة "نزار"، الذي أثار الناس والقراء والنقاد ضده، لا لشيء إلا لأنهم لم يفهموه، ولم يرتقوا إلى هذه اللغة، فهم إما ينتجون كتابة أكاديمية بلاروح، أو ينتجون كلاما تعمه الفوضى والعامية، أما الجمع بين هذين الصنفين فلا، وهو ما قام به "نزار" فتكلم عن واقعه بصدق عاكس للحقيقية متأنق في لغة أكاديمية، فاستعمل ما كان الشعراء يخافون استعماله ويهابون التعامل معه، وهما خوف ومهابة موروثين فقط، فيقول مترجما واقعا تاريخيا مزيفا لطالما قدسه الجميع، وافتخر به الكثير دون أن يقفوا يوما عند غموضه، ويقرروا يوما التأكد من صحته ومن حقائقه فيقول:

هذا هو التاريخ يا بلقيس
كيف يفرق الانسان
ما بين الحدائق والمزابل[2]
لن أقرأ التاريخ بعد اليوم
إن أصابعي اشتعلت
وأثوابي تغطيها الدماء

[1]) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 120.
[2]) القصيدة، المقطع (6).

ها نحن ندخل عصرنا الحجري

ترجع كل يوم، ألف عام للوراء[1]...

فيتقل "نزار" واقعا حقيقيا موظِّفا "المزابل" في خطابية مباشرة جارحة ومثيرة للاشمئزاز وبخاصة أنها ارتبطت مع ضدها "الحدائق"، مما يزيد في سلبيتها مقابل إيجابية "الحدائق"، وهذا لم نعتد عليه في القصائد القديمة، فكان السيء دائما يُوحى إليه بالنفي أو المجاز أو الإيماء، ويبتعد عن المصارحة وأسلوب الفضح العنيف الذي اتخذه "نزار" شعارا له، فتكلم كلاما جارحا إلا أنه لا بد من هذا الجرح حتى يستفيق القارئ والمستمع من غفوة وعسل يتخيلانه في لغة مقنعة شعارها المداهنة والرقة.

ودائما في إطار يومية اللغة التي خرقت الأفق المعتاد للقارئ نجد "نزار" ينتشل مفردات أخرى ليرتقي بها من صخب الحياة اليومية، إلى جمهورية الشعر فيقول:

البحر في بيروت

بعد رحيل عينيك استقال[2]

يتجرأ "نزار" -إذن- ويقيم علاقة مودة مع الفعل "استقال" ويقنعه بالتجرد من بدلة المكاتب والمؤسسات ومغادرة يوميات الإدارة ليلبسه ثوبا جديدا مطرّزا بالشعرية ومتفجرا بالأحاسيس لتصبح مفردة "الاستقالة" تنتمي للقاموس الشعري بعد أن كانت في بلاط الحياة اليومية، مما جعل السطر الشعري يتفجر بدلالات عميقة، توحي بالتضايق والألم الذي عاشه الشعر بعد موت بلقيس، فبعد أن ارتبط الفعل (استقال) بالغاية المادية (العمل، الوظيفة) أصبح عند "نزار" مرتبطا بعيون بلقيس.

يعتبر "نزار" من الأوائل الذين وظَّفوا "الاستقالة" في الشعر، حيث نعتبر هذه الظاهرة ميزة في شعر "نزار" وبعض الشعراء المعاصرين، الذين تمردوا على العادات وعلى القصيدة القديمة في كل جوانبها، وخرقوا نظام اللغة بوجوه مختلفة، وبهذا يعتبر "نزار" قد قدم خدمة كبيرة للقضاء على انفصام شخصية الشعر العربي الذي يقول شيئا في واقع يعيش أفراده شيئا آخر، فأنزل اللغة من برجها العاجي لتلتقي مع المتلقين، فأصبحت اللغة فعلا هي التي تعيش تجربة الذات الشاعرة، ومنه الذات الجماعية. فحدث اندماج الآفاق مباشرة بعد حدوث الصدمة التي كانت متزامنة مع ظهور

---

[1]) القصيدة، المقطع 16.

[2]) القصيدة، المقطع (17).

قصائد "نزار"، فالتقى أفق النص مع أفق القراء، لا لشيء إلا لأنها تخطت الهوة التي كانت تفصل بين الخطاب الواقعي (اليومي) والخطاب الشعري. نتيجة هذا التقارب بين لغة النص ولغة المتلقي حدثت الألفة وانتشر شعر "نزار" بين فئات عدة.

نفسر هذا الانتشار باهتمام "نزار" بالمتلقي، وإدراكه لمقومات فهم النص وشروط إحداث الاستجابة عند المتلقي «فلقد أراد "نزار" أن يتكلم بلغة العامة، لا بلغة أخرى تنفيهم إلى خارج أسوار الذوق العام ... أراد أن يحول شعره إلى قماش شعبي يلبسه كل الناس»[1]، فلم يرد أن يكون غريبا في أرض غريبة، أراد من خلال توظيفه للغة الخطاب اليومي، وتجرئه على البساطة في الخطاب الشعري أن يكون "أبا نواس"متكلما من حانات بغداد، و"لوركا" متكلما من أشجار الزيتون، و... ولكل من قالوا شعرا يصدق لغة ومشاعرا وواقعا، فيملك شخصية قوية، لا تهاب خروجها دون زخرف، ولا تعير اهتماما لمن ينعتها بالطفولة والسذاجة، فقصائد "نزار" لا تريد أن تهرب من عصره إلى أزمنة أخرى، لا يملك فيها جنسية.

من هنا نستطيع أن نقول أن "نزار" قد صدق القرّاء، فصدقوه، وحدث اندماج لأفق قصائده مع آفاق قرّاء من فئات مختلفة، وتقلصت المسافة الفاصلة بينها وبين القرّاء في فترة وجيزة من الرفض. وقد أشار النقد إلى هذه الفكرة –أي ضرورة حرص النصوص على التواصل مع القرّاء– وركز عليها كثيرا، إذ يقول جابر عصفور: «إن كل عمل شعري يعني توصيلا بين المبدع والمتلقي، ... ولكي يتم توصيل القيم التي تحتوي عليها القصيدة، ينبغي أن يسلم كل من الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعها، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع، وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي»[2]. وبهذا يتموقع "نزار" من خلال اهتمامه بالمتلقي في قمة جمهورية الشعر والشعراء، التي أخرجه منها الكثير من النقاد، بحجة بساطة لغته وخلوّها من البيان المتكدس الذي يحجب المعنى، ويدفع المتلقي إلى إهدار الجهد الكبير حتى الوصول إلى أفق النص في حين استثمر "نزار" لغة الخطاب اليومي التي تستقبل قرائها متجردة من كل زركشة وزخرف، تستقبلهم كما هي في حقيقتها فتكون أكثر شعرية وأكثر جمالا، فيقول "نزار":

بلقيس

يا فرسي الجميلة ...إنني

[1] أنظر: نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 158.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط 4، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، 1990، ص .

خجول من كل تاريخي

هذي بلاد يقتلوك بها الخيول

هذي بلاد يقتلون بها الخيول

من يوم أن نحروك

يا بلقيس

يا أحلى وطن

لا يعرف الانسان كيف يعيش في هذا الوطن

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن

مازلت أدفع من دمي

أغلى جزاء

كي أسعد الدنيا ولكن السماء

شاءت بأن أبقى وحيدا

مثل أوراق الشتاء[1]

يعترينا استغراب كبير ودهشة عند قراءتنا لهذا المقطع نتيجة ما نلاحظه من عدوان على تاريخ البلاغة العربية العظيمة، وعلى اللغة العربية المتأنقة، حيث يقتحم الشاعر أفقنا –كقراء– بهذه البساطة في الخطاب وهذه السردية المباشرة، ونحن الذين تعودنا على قصائد (عنترة، والبحتري، والفرزدق، وشوقي، و...) المتألقة شموخا، تُثْقِل حركة القارئ أكثر مما تزين القصيدة، وتُظْلِم النص أكثر مما تنيره. كما لا بد أن نشير إلى عدم تعارض البساطة مع البلاغة، وأنه أبدا لن يكون التنغيم والغموض معيارا لأهمية الشعر وجماليته، بل على العكس، كلما كانت الأشياء واقعية كانت أكثر جمالا وأكثر وَقْعًا في النفس واستمرارية، في حين الإعجاب بالأشياء المقنعة والمتنكرة لا يلبث أن يزول باكتشاف زيفها. ونشير إلى أن هذه البساطة في اللغة والمباشرة استمدها "نزار" بنسبة معينة من الآداب الغربية، وبخاصة من (أبي الشعر الحر) "إزرا باوند"، حيث كان ينادي بعودة الشعر إلى معالجة الأشياء مباشرة، ورفض استخدام أية كلمة لا تضيف شيئا إلى بناء القصيدة، فكان يتألم من استخدام اللغة بغية إخفاء الفكر، وكان البيان هو أكثر شيء تمنى أن

[1]) القصيدة، المقطع (19).

يطلق عليه النار[1]. وبهذا يمكننا تفسير بساطة لغة "نزار" في قصيدة "بلقيس" إذ قد يمثل الشعراء الانجليز سببا قويا ومؤثرا في شعره، حيث أخذ عنهم الاقتصاد والتقنين، ومقاطعة الإضافات المملة دون فائدة، ويشبهها "نزار" «بالمقعد المريح الذي يهتم بجماليته»[2]، فتكلم من منطق "بودلير" و"لوركا" الإسباني، و"ألبيرتي"، و"ماتشادو".

من هنا كانت لغة "نزار" في الكثير من قصائده، وفي قصيدة "بلقيس" هي لغة الحقيقة التي واجهت العادات اللغوية المقدسة، والبلاغة القديمة، التي لا تؤمن بالتطور والتجدد، ولا تؤمن بأن اللغة هي وليدة المجتمع –مثلما يرى تشومسكي– أنها تنمو كما ينمو الطفل رافضة أن تكون صورة طبق الأصل عن الأب والجد، لهذا استطاعت قصائد "نزار" ونصوصه أن تعيش وتقاوم وتستمر متحديّة، ومُؤَسِّسَة لما أشرنا إليه سابقا "باللغة الثالثة" المميزة لجمهورية "نزار" الشعرية.

2- **المعجم اللغوي للقصيدة:** يمكننا –من خلال قرائتنا للقصيدة– تقسيم معجمها اللغوي إلى مستويين؛ معجم الطبيعة ومعجم المرأة.

أ/ معجم **الطبيعة:** جاءت قصيدة "بلقيس" مكتضّة بالألفاظ المأخوذة من الطبيعة، التي تمثل سمة مميزة "لنزار" نتيجة مجموعة من الأسباب، منها:

ارتباطه الوثيق ببيئته التي نشأ فيها –البيت الدمشقي– والتي تميزها الخضرة والزهور والأشجار الجميلة والهواء المتميز والمناظر الرومنسية، فيقول "نزار": «ضمن هذا الحزام الأخضر ...ولدت وحبوت، ونطقت كلماتي الأولى..كان اصطدامي بالجمل قدرا يوميا، كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة..وإذا سقطت أسقط على حصن وردة..هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري...ومن هنا نشأ عندي هذا الحس الذي رافقني في كل مراحل حياتي»[3]. من خلال هذا الاعتراف الصريح من "نزار" بسيطرة الطبيعة الجميلة على مشاعره وأحاسيسه، وكذلك ما لمسناه في القصيدة، فقد انتشر فعل السيطرة على لغة "نزار"، فترجم هذا الامتزاج في لغة قصيدة "بلقيس" التي نجدها لا يكاد يخلو فيها مقطع من رمز مستقى من الطبيعة الجميلة، فيوظف الشاعر (الحدائق، أزهار، البنفسج، الحقول، زروعك الخضراء، ورود زهرة أقحوان) وفي المقاطع الأولى. هذا الجانب من المعجم نستطيع أن نطلق عليه معجم طبيعي نباتي يقول "نزار":

---

[1] أنظر: نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 53.
[2] أنظر: المرجع نفسه، ص 51.
[3] المرجع نفسه، ص 33.

الموت في مفتاح شقتنا

....

وفي أزهار شرفتنا[1]

كان البنفسج بين عينيها

ينام ولا ينام[2]

هل تأتين باسمه

وناضرة

ومشرقة كأزهار الحقول؟[3]

إن زروعك الخضراء

ما زالت على الحيطان باكية[4]

بما أن اللغة هي «مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التي تتكلمها»[5]، فقد جاءت لغة "نزار" في منتهى الأمانة تعبيرا عن واقعه وواقع الأمة العربية.

وإلى جانب هذا المعجم النباتي، وظف "نزار" مستوى آخر نستطيع تسميته بمعجم طبيعي حيواني، حيث يستحضر الشاعر بعض الحيوانات التي عاشت مع "نزار" وكبر وهو يراها في بيئته، والتي ارتبطت هي الأخرى بهذا "الحزام الأخضر" تغازله وتعانقه، مشكلة صورة مرادفة للجمال والحب والصدق، فنجد (الطواويس، الغزالة، الفراشة، الزرافة، أيائل، البلابل عصفور،...)، وقد حضرت هذه الأسماء للحيوانات مسيطرة في المقاطع الأولى موازية لحضور المعجم النباتي لتكمل صورة الإبداع والجمال، فيقول "نزار" مثلا:

كانت أطول النخلات

كانت إذا تمشي...

ترافقها طواويس

وتتبعها أيائل[1]

---

[1] القصيدة، المقطع ( ).

[2] القصيدة، المقطع (9).

[3] القصيدة، المقطع (11).

[4] القصيدة، المقطع (12).

[5] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 362.

أية أمة عربية

تلك التي

تغتال أصوات البلابل[2]

يا عصفورتي الأحلى[3]

قتلوك في بيروت مثل أي غزالة[4]

حيث اغتيال فراشة في حقلها

صار القضية[5]

نلاحظ على المعجم الطبيعي الحيواني أنه ارتكز على أسماء الحيوانات الأليفة التي توحي بالجمال الجسدي والسلوكي، والحركي كما أنها تجسد الحب، إذ أنها كلها محبوبة من طرف الإنسان، وكأن الشاعر يريد أن يسيطر على مشاعر الحب عند المتلقي، فيصل إلى امتلاك قلبه ليبث الخطاب الذي يريده فيما بعد.

وكما أشرنا سابقا، فقد ركز الشاعر هذا المعجم النباتي والحيواني المعادل للجمال والحب والانسجام في الجزء الأول من القصيدة (المقاطع الثلاثة عشر الأولى) وكأنه يريد أن يتأكد من السيطرة على القارئ واندماج أفقه مع أفق النص وكسب ثقته، حتى ينطلق الخطاب في الجزء الأخير ليحمل نبرة تختلف عن الأولى يميزها التصادم والمقاومة والتحدي من خلال سيطرة الخطاب السياسي -كما اشرنا في قراءتنا لقصيدة في الفصل الأول الباب الثاني- وبالتالي يكون الشاعر قد هيأ القارئ ليصدقه ويتقبل آفاق نصه وموضوعاته التي يرمي إليها.

كما لا بد أن نشير إلى طبيعة أخرى تميز المعجم الحيواني وهي الضعف المادي، فكل الحيوانات التي وظفها "نزار" تتميز باحتلالها موضوعة (المفعول به) في واقع مجموعة الحيوانات، فرغم جمالها وأناقتها، وعشقها من طرف كل محبي الجمال إلا أنها تمثل مقصد كل معتد من الحيوانات المفترسة، وكأن الشاعر يريد أن يعمّق في نفوس القراء، أثر جريمة الاعتداء على "بلقيس" كمخلوق جميل يقابل الحب والجمال إلا أنها كانت (مفعولا به) لفعل "القتل" و"الاعتداء".

---

[1] القصيدة، المقطع (3).
[2] القصيدة، المقطع (7).
[3] القصيدة، المقطع نفسه.
[4] القصيدة، المقطع (10).
[5] القصيدة، المقطع (8).

بالإضافة إلى أن معجم الطبيعة استقاه الشاعر من داره الدمشقية كمكون لشخصيته راسخ في لا وعيه وفي ذاكرته، فإنه يمكننا إرجاع ظهور هذا المعجم إلى سبب ثان، وهو تأثر "نزار" بالشعراء الرومنسيين الغربيين الذي اتخذوا من الطبيعة ملاذا لهم ومهربا من واقع مرير ليبنوا في الخيال وجودا متعاليا عن الدنايا، طامحا إلى الكمال، فبحكم واقع "نزار" الديبلوماسي الذي عاشه فقد تأثر ببيئات غربية عديدة منها الانجليزية التي منح شعراؤها "لنزار" الحرية حيث يقول «التجربة الانجليزية وضعتني في إطار حضاري وإنساني كنت بأمسِّ الحاجة إليه لقد منحتني لندن الطمأنينة الفكرية... وفي مدرسة الحرية هذه كتبت أفضل أعمالي الشعرية وأكثرها ارتباطا بالإنسان»[1].

نظرا لهذا الأثر للفكر الانجليزي وبخاصة شعرائه الرومنسيين، فقد جاءت معظم قصائد "نزار" تحمل لمسة الرومنسية التي «تضع الإنسان أمام العالم عاريا، لا حواجز بينه وبين ما فوق الإنساني»[2]، لهذا توظف لغة عارية هي الأخرى ترادف مشاعر الإنسان الرومنسي، كما ذهب الرومنسيون إلى الطبيعة ليتخدوا منها مهربا من واقع مرفوض معتمدين على التلقائية والذاتية – وهو ما تجسد عند "نزار" في شعره، شكلا ومضمونا– والخيال من خلال إطلاق العنان للكاتب وتحريره من قيود المجتمع والعادات والتقاليد، لذا نجد الشعراء والأدباء يكتبون باللغة المحلية ليوجهوا نصوصهم إلى عامة الشعب دون استثناء ودون الاقتصار على طبقة معينة، حيث نجد من أبرز مميزات الرومانسية «أنها انعكاس لكل ما هو فطري وغير متكلف في الإنسان والطبيعة، وتحرر لا حد له في مجال الخيال والصور»[3]. فالرومنسي يستلهم الطبيعة في شتى مظاهرها حتى لا يكون عندنا شك للفصل بين الشاعر والطبيعة. من هنا جاءت قصيدة "بلقيس" تحمل مظاهر الطبيعة في العديد من مقاطعها، موظِفة معجما يتغذى على هذه المظاهر نحو (أمواج، الربيع، الكواكب، يا قمري، الشمس، الغمام، الريح، المطر، البحر، الجزيرة النجوم، السحب، السماء)، فيقول "نزار" في مقاطع مختلفة:

سأقول يا قمري عن العرب العجائب[4]

لا تغيبي عني

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 106.

[2] ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص 40.

[3] حسام الخطيب: محاضرات في تاريخ الأدب الأوربي، ط1، طربين، دمشق، 1974، ص 191.

[4] القصيدة، المقطع (5).

فإن الشمس بعدك لا تضئ على السواحل[1]

يا قبرا يسافر في الغمام[2]

حتى النجوم تخاف من وطني ولا أدري السبب

حتى الكواكب..والمراكب..والسحب[3]

فنلاحظ توظيف "نزار" لمظاهر الطبيعة العلوية والتي ترتبط بالعلو والارتقاء، وكأنه يريد أن يربط بين "بلقيس" وكل شيء سامي (الشمس، القمر، النجوم، الغمام، المراكب..)، كما نشير إلى ضرورة كل هذه الظواهر للإنسان واحتياجه إليها، كذلك ترتبط كل هذه المظاهر والطبيعة بالجمال، فلطا لما وظف الشعراء هذه الظواهر مقترنة بجمال النساء، وجمال العيون وجمال الوطن.

بالإضافة إلى مظاهر العلو والسمو، فقد اعتمد معجم الطبيعة على مظاهر الخصب والنماء مركزا على مكون "الماء" كعنصر أساسي في هذه المظاهر، فيقول:

يا أمواج دجلة[4]

فإن الشمس بعدك لا تضيء على السواحل

يا قبرا يسافر في الغمام

بلقيس

كيف تركتنا –نحن الثلاثة– ضائعين

كريشة تحت المطر؟

تقترن كل من الألفاظ التالية (أمواج، سواحل، الغمام، المطر) بدلالة الماء، الذي يعتبر هو الآخر مكونا أساسيا من مكونات الطبيعة، إذ لا توجد الحياة إلا به، وينتقل الشاعر بهذا إلى التأكيد على ضرورة "بلقيس" للحياة، ولحياة الشاعر بخاصة وكأنه لا يستطيع أن يوجد ويستمر ويعيش إلا بوجود "بلقيس"، كما الكائنات الحية التي لا تستطيع التواجد في غياب الماء، ونمثل علاقة لغة "نزار" في هذه المقاطع بالماء في الجدول التالي:

---

[1] القصيدة، المقطع (6).

[2] القصيدة، المقطع (10).

[3] القصيدة، المقطع (18).

[4] القصيدة، المقطع ( ).

لغة الشاعر	المقطع	العلاقة	الماء
أمواج	م3	تطابق مع	الماء
السواحل	م6	تلازم مع	الماء
الغمام	م10	إنتاج لـ	الماء
المطر	م12	تطابق مع	الماء
بلقيس	تساوي		الحياة

الجدول رقم (02)

ب/ معجم المرأة: بعد الطبيعة نلتقي مع معجم آخر يمثل حقلا دلاليا مهما في القصيدة وفي شعر "نزار" كله، وهو المعجم المتعلق بـ"المرأة" كجنس مقابل لجنس الذكر. فقد جاء هذا المعجم مشكلا من ثنائية يمثلها (المرأة الأنثى/المرأة الذات)، وبهذا سندرسه من جانبين: (بلقيس الأنثى) و(بلقيس الذات).

1/- **بلقيس الأنثى:** عند محاورتنا للقصيدة نجد أن (بلقيس الأنثى) تسري في كامل القصيدة من البداية إلى النهاية من خلال شغلها لجزء كبير من لغة القصيدة، فيقول "نزار":

فحبيبتي قتلت
وقصيدتي اغتيلت[1]
كانت أجمل الملكات
بلقيس
كانت أطول النخلات
كانت إذا تمشي... ترافقها طواويس وتتبعها أيائل[2]

فمن خلال هذين المقطعين، نلاحظ انتشار (بلقيس الأنثى) من خلال عدة تمظهرات فمن خلال قول الشاعر (حبيبتي) التي تمثل لنا علاقة الشاعر بالمرأة من خلال فعل الحب، كذلك (قصيدتي)، التي توحي بعلاقة الشاعر بالمرأة من خلال كونها إلهامه للكتابة، كما ظهرت (الأنثى) من خلال الضمائر المتصلة والمستترة، فمثلا سيطرت "تاء" التأنيث على معظم أسطر القصيدة

[1] القصيدة، المقطع (1).
[2] القصيدة، المقطع (2).

(**كانت**)، كما ظهرت من خلال الضمائر المستترة نحو الفعل (تمشي)، بالإضافة إلى الضمير المتصل المؤنث (الهاء) مثل (تراها، تتبعها)، كذلك مثل (الملكات، النخلات الغجرية،...).

لقد تميز حضور (المرأة الأنثى) في (قصيدة بلقيس) بخرق للأفق العام لدى القراء، إذ تعوَّد الجمهور على علاقة جنسية فاضحة لـ"نزار" مع نساء قصائده، انطلاقا من عناوينها ومن القراءات الأولى لها، فلا تكاد تخرج هذه العلاقات عن العشق المؤقت، والجنس الفاضح الحب العابر، والاعجاب العابث، لتجسد دنجوانية* "نزار" التي رفضها، ورد على من وصفوه بها، إلا أن المتتبع لقصائده، يجد في الكثير منها مبالغة في جرأة اللغة على العادات والتقاليد، التي مهما رفضناها، فإننا لا يمكن أن نتغاضى عنها، بل تبقى جزءا من تكوين ذواتنا، مما يسمح بل ويرغم الكثير من النقاد والقراء على أن يعيشوا أفقا موازيا لأفق نص "نزار" معه أبدا، إلا أن ما حدث في قصيدة "بلقيس" قلب كل هذه الموازين، من خلال التوظيف العفيف لمكونات المعجم اللغوى الخاص (بالمرأة الأنثى)، مما سهل اندماج أفق النص مع أفق قراءتنا، حيث نكشف العلاقة العفيفة الطاهرة بين "بلقيس" و"الشاعر" يشرِّعها قول الشاعر:

يا زوجتي وحبيبتي وقصيدتي وضياء عيني
قد كنت عصفوري الجميل[1]

فتوظيف الشاعر لكلمة (زوجتي) يجعلنا نندمج مع أفق القصيدة مطمئنين لكل الأحاسيس والمشاعر والعلاقات التي تربطه بـ"بلقيس"، من حب، وعشق، وغرام، وتعلق فيرتفع منحنى تقبلنا للقصيدة والتجاوب معها كلما تقدمنا في القراءة وتعمقنا في أفق النص.

لقد تميزت علاقة "نزار" بـ"بلقيس" بالعِفَّة والاحترام والصدق، لتكون "قصيدة بلقيس" أصدق قصائد "نزار" والأكثر واقعية وقدسية، يقول "نزار":

أيتها الصديقة ...والعفيفة .. والرقيقة مثل زهرة أقحوان[2]

فكلما تقدمنا في قراءة القصيدة اقتنعنا بالعلاقة الجادة التي تربط "نزار" بـ"بلقيس" مبتعدة عن كل المحضورات، وعن كل هتك للمتواضع عنه، وعن كل خرق للمألوف، بذلك يتولد الخرق،

---

*) الدنجوانية هي صفة الشخص العابث، والمتحلل، وهوائي المزاج، والحب عنده سفر طويل في أجساد النساء. أنظر: نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص147.

[1]) القصيدة، المقطع (12).

[2]) القصيدة، المقطع نفسه.

حيث يخرق "نزار" من خلال قصيدة "بلقيس" الأفق الذي ساد شعره السابق لسنة (1981)، والذي تميز بالإغتراب عن العرف الثقافي والفكري والاجتماعي، وبخاصة حول رؤية الرجل للمرأة.

لقد مثلت (قصيدة بلقيس) خرقا لأفق القارئ على مستوى دنجوانية "نزار"، التي عوَّدنا عليها مُحْتَجًا بعدم عثوره على المرأة التي يبحث عنها، جاعلا من النساء حقل تجارب بلا شروط يُقَيِّمُ هو مدى صلاحيته أو عدمها، فيقول: «لقد تحطمت أكثر علاقاتي لغياب شرط من شروطي ... هكذا انتقلت من امرأة لأخرى»[1]. نجد "نزار" يحتج بعذر أقبح من ذنب مدافعا عن نفسه، إلا أنه لا يحتاج لهذا الدفاع في قصيدة "بلقيس"، إذ تتكلم اللغة نفسها لترغم القارئ بكل جرأة على قبول الحضور المكثف لـ (بلقيس المرأة الأنثى) في النص.

2/ **المرأة الذات**: لا يمكننا أن ندرس استراتيجية معجم المرأة في القصيدة دون أن نقف على مستوى (المرأة الذات)، الذي مثل حضورا قويا وفاعلا في القصيدة، إذ يقول "نزار":

قتلوك يا بلقيس
أية أمة عربية
تلك التي تغتال أصوات البلابل؟[2]
بلقيس
أيتها الشهيدة والقصيدة
والمعطرة النقية[3]

تبدو المرأة -هنا- متمظهرة من خلال (كاف) المخاطب، كضمير متصل، كذلك من خلال (الشهيدة) كلفظ دال على الأنوثة، متعال عن دلالة الجنس فقط، ليرتبط بالتضحية والوطنية. وفي كلا الموضعين يتجاوز حضور (المرأة) دلالة الأنوثة والعلاقة بين طرفين من جنسين مختلفين (ذكر وأنثى)، ليرتبط بالذات المتكلمة (الشاعر)، مجسدا العلاقة غير المباشرة بين (المتكلم) و(المخاطب)، فعندما يقول الشاعر (قتلوك يا بلقيس) لا يعني إلى تجاوز شهواته وغرائزه، بل يتطرق إلى الكتابة والشعر، حيث يحيلنا هذا القتل إلى قتل صوت الشاعر وقدراته الكتابية

[1]) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 147.
[2]) القصيدة، المقطع (4).
[3]) القصيدة، المقطع (7).

والإبداعية، ليخاطب ذاته فيما بعد موظفا (هاء) التأنيث (أيتها)، وقاصدا (ذاته) كمضحى من أجل عروبته ووطنه وشخصيته العربية (الشهيدة).

ويقول الشاعر في موضع آخر تتطابق فيه اللغة بين المرأة والوطن:

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك أنت

أم قبر العروبة ..[1]

فيقترن حب الحبيبة بالعروبة، التي لا تخرج عن ذات الشاعر ومقوماتها، فيوظف أسلوب الاستغراب، والتعجب، والدهشة ليؤكد تحول دلالة بلقيس المرأة إلى دلالة العروبة، وبالتالي الوطن والذات.

ويقول "نزار" في **المقطع السادس عشر** مطابقا بين بلقيس المرأة وذاته هو كضحية، من خلال الجمع بين الطرفين (بلقيس المرأة وبلقيس الذات) موظفا نون الجماعة:

بلقيس يا بلقيس

إن قضاءنا أن يغتالنا عرب

ويأكل لحمنا عرب

ويبقر بطننا عرب

ويفتح قبرنا عرب[2]

تحضر (المرأة) من خلال الضمير المتصل ("نا" أو نون الجماعة)، لتحمل تحولا واضحا من دلالة (المرأة الأنثى) إلى دلالة (المرأة الذات الجماعية العربية)، كما يوظف الشاعر لغة الوطنية كمرادف لـ"بلقيس" قائلا:

بلقيس

يا أحلى وطن[3]

تُوصِلُنا لغة القصيدة في المقاطع الأخيرة إلى تحول أفق النص من الارتباط بالمرأة إثر علاقة الحب الجنسي المتَوَّج بالعفة، إلى الارتباط بالمرأة بعلاقة مختلفة، علاقة الوطني بالوطن، وعلاقة

---

[1] القصيدة، المقطع (16).

[2] القصيدة، المقطع نفسه.

[3] القصيدة، المقطع (19).

الشهيد بالأرض، وعلاقة المناضل بالوطن (كتابة، قراءة، وعروبة، وعشقا...) لِتُخْتَم القصيدة بأقدس ارتباط، إنه ارتباط الإنسان بالإله المعبود (يا معبودتي حتى الثمالة)، وارتباط التائه الضال بالرسول الموجه القائد:

سيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسولة[1]

ونلتقي في هذه القراءة المطابقة لـ(بلقيس المرأة) مع (ذات الشاعر) مع (المعبود) إلى ما ذهب إليه عبد الله الغذامي في عبادة بعض النماذج الشاعرة لنفسها، تعاليا وانغلاقا، حيث يصفها «بلعبة الانكفاء والعُجب بالذات ..ويصبح الشاعر يرى أن أحسن العبادات هي عبادته لذاته، وهذه قمة الانغلاق والتعالي»[2]. وبهذا نؤكد على ارتباط معجم المرأة في المقاطع الأخيرة بدلالة غير دلالة الحقيقة وهي دلالة مرتبطة بالذات الشاعرة التي تمتطي هذا المعجم للانكفاء على نفسها، تعاليا وعجبا وانشغالا بقضاياها.

وبهذا ارتبط حضور المرأة في المعجم اللغوي بالذات الشاعرة، إما بألفاظ مباشرة وأسماء ظاهرة، وإما بطريقة غير مباشرة، عن طريق الضمائر المتصلة، والمنفصلة، والمستترة، متمظهرا في عدة قضايا حَسّاسَة لهذه الذات؛ منها السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية، والفكرية. فكانت اللغة تعيش نموا وتطورا ملحوظين، من بداية القصيدة إلى نهايتها، لبناء أفق النص وبلورة موضوعه الأساسي، الذي تتشارك فيه مجموعة من الاستراتيجيات والإجراءات النصية والاستراتيجيات القرائية، بحثا وتنقيبا وتأويلا، لنكشف أن الحب عند "نزار" «ليس مجرد فضيلة بل هو رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير النفوس وصفائها»[3] ليكتسب طبيعة انتشارية، ليتطور من علاقة مع المرأة إلى علاقة مع الكتابة، إلى علاقة مع الوطن، إلى علاقة مع الوجود البشري كله، بكل ما تحمله هذه العلاقة وما يصاحبها من إيجابية وسلبية، ونجاح، وفشل، وبناء وهدم.

وثاني استراتيجية نراها تتمثل في: **"التناص الأدبي"** باعتباره مجالا خصبا للتحاور بين النص والقارئ وتغذية معنى النص. فكيف تمظهرت هذه الإستراتيجية في نصنا "بلقيس"؟ وكيف استثمرت في دفع سير القراءة؟، وما مدى تفعيلها للّقاء بين النص والقارئ؟.

2/ إستراتيجية التناص:

[1]) القصيدة، المقطع (26).

[2]) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2001، ص 129.

[3]) محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، ص 188.

لن يختلف اثنان في أن العدمية لا ينتج منها مثقال ذرة من خردل، إلا عندما نخرج من المجال البشرى إلى مجال الألوهية؛ حيث يختص **الله** وحده بالخلق والإنتاج من العدم[1]. ولهذا سننطلق من مسلمة بديهية؛ هي أن أي عمل إنساني أو أي إنتاج إنساني ليس إلا نتيجة أعمال وإنتاج سبقه، فأخذ عنه بنسب تختلف من فرد إلى آخر. والإبداع الأدبي جزء من هذا العمل الإنساني يختص به الأدباء والنقاد دون سواهم، إلا أنهم لا ينتجونه من عدم بل من نصوص سابقة وتراكمات معرفية (تاريخية، وثقافية، ودينية، وعقيدية و...) عاشوها أو سمعوا عنها فترسّخت في وعيهم وفي لاوعيهم، لتخرج في عصور لاحقة ظمن ظاهرة أدبية يسميها النقد الأدبي "**التناص Lintertextuallite**"؛ فهو "تعالق نصوص مع نص آخر حدث بكيفيات مختلفة"[2]. وتصف"جوليا كريستيفا" النص: بأنه فسيفساء نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة[3] أي أن التّناص هو عملية اندماج النصوص المختلفة. ولن نطيل في تعريف التناص والتطرق للجانب النظري له، بل سنذهب إلى رصد هذه الظاهرة الاستراتيجية في النص الذي بين أيدينا ونستثمرها في قراءتنا و تأويلنا له.

يعتبر النص الشعري المعاصر من أكثر النصوص احتواء لهذه الظاهرة النصية، وأكثرها اعتمادا على إستراتيجية التناص؛ باعتباره "نسيجا محكما تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من مخزون معرفي ووجداني". وكما أشرنا سابقا فإن وعي الشاعر ولا وعيه و ذاكرته محمّلون برصيد معرفي يشكل ما يسميه رواد "نظرية القراءة" "**سجل النص**". ولا يتم كتابة أي قصيدة إلاّ في ظل هذا التراكم متمظهرا بطرق عدة؛ إما مباشرة أو غير مباشرة، أو في آليات و تقنيات الكتابة ...، المهم أن هذا السجل يبني النص من خلال استراتيجية التناص، مما يعمّق النص و يعطيه بعده (التاريخي والديني والفكري والذاتي...). وسنلج من خلال هذه الأبعاد إلى التناصّات الموجودة في نصنا.

فعندما نقرأ قصيدة "بلقيس" نجدها تزخر بالعديد من النصوص الغائبة قابعة في عمقها مما يستفزنا للتّنقيب عنها و السّفر إليها ومعها، وقد تكون هذه النصوص قصدية من الشاعر وقد

---

[1]) انطلقت من الجانب الديني في إبراز قناعتي بهذه الظاهرة النقدية، لاعتقادي بأننا نبني (نقدا أدبيا) يتناص هو في ذاته مع نظريات نقدية أخرى، لكنه لا ينسى بأن يكوّن شخصيته ووجوده بما يتناسب مع مجتمعه وذاته دون أن يقاطع غيره.

[2]) (pastiche.parodie et plagiat) dictionnaire robert. نقلا عن، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ص14.

[3]) أنظر، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،ص121.

يكون بعضها من بنائنا كقراء، من خلال خلفيتنا المعرفية والشفرات اللغوية للنص. وهو ما سنسافر معه فيما يأتي من هذا الفصل.

2-أ/ **التناص الديني**: ونقصد به تداخل نص القصيدة مع النصوص الدينية (القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والإنجيل...)، هذه النصوص الدينية التي تمثل منهلا أساسيا للشعراء وبخاصة المعاصرين، "فتوظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه؛ وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره"[1]، فشكّلت نصوصا غائبة في العديد من القصائد الشعرية المعاصرة.

ولقد جاءت قصيدة "**نزار**" غنية بهذا التناص، ممّا عمّق القصيدة وشرّع لها، وزاد في قوة انجذابها نحو وعي القارئ، باعتبار النص الديني خلفية قوية تتعلق بالذات البشرية، وقد أورد الشاعر في **المقطع الثالث** إشارة قرآنية، فيقول:

فقبائل أكلت قبائل[2].

حيث يعمل على استفزاز وعي القارئ من خلال هذه الشاردة اللغوية، إحالة إلى أول جريمة* في البشرية جمعاء؛ أي (قتل قابيل لأخيه هابيل)، هذه القصة التي يرددها القرآن في قوله تعالى: (فطوّعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين)[3]، مما يعمق الحزن في نفس القارئ، بانتقاله لزمن هذه الجريمة التي قضت على نصف البشرية منذ الأزل، ليستمر انعدام هذا الجزء إلى الأبد، وليستعرض تأصّل جريمة الذّات في نفسها بقتل "قابيل" لأخيه "هابيل" الذي هو أقرب الناس إليه، مما يوضح تورّط الإنسان نفسه في القضاء على نفسه وعلى استئصال جنسه. كما يمكننا إدخال السطرين المواليين (**ثعالب قتلت ثعالب**) و(**عناكب قتلت عناكب**) في المساعدات النصية على استحضار هذه الصورة البشعة في تاريخ الإنسانية، من خلال جعل اشتراك موضوعة (الفاعل) وموضوعة (المفعول) في اللفظ نفسه (الفاعل=المفعول= ثعالب، الفاعل=المفعول=عناكب)، أي حدوث الجريمة في الذات نفسها، مما يجعل القارئ أكثر حضورا ومشاركة في تجربة الشاعر من خلال تحريك وجدانه و مشاعره، والتقليب في ذاكرته عودة به إلى

---

[1]) صلاح فضل: إنتاج الدلالة، ص59.

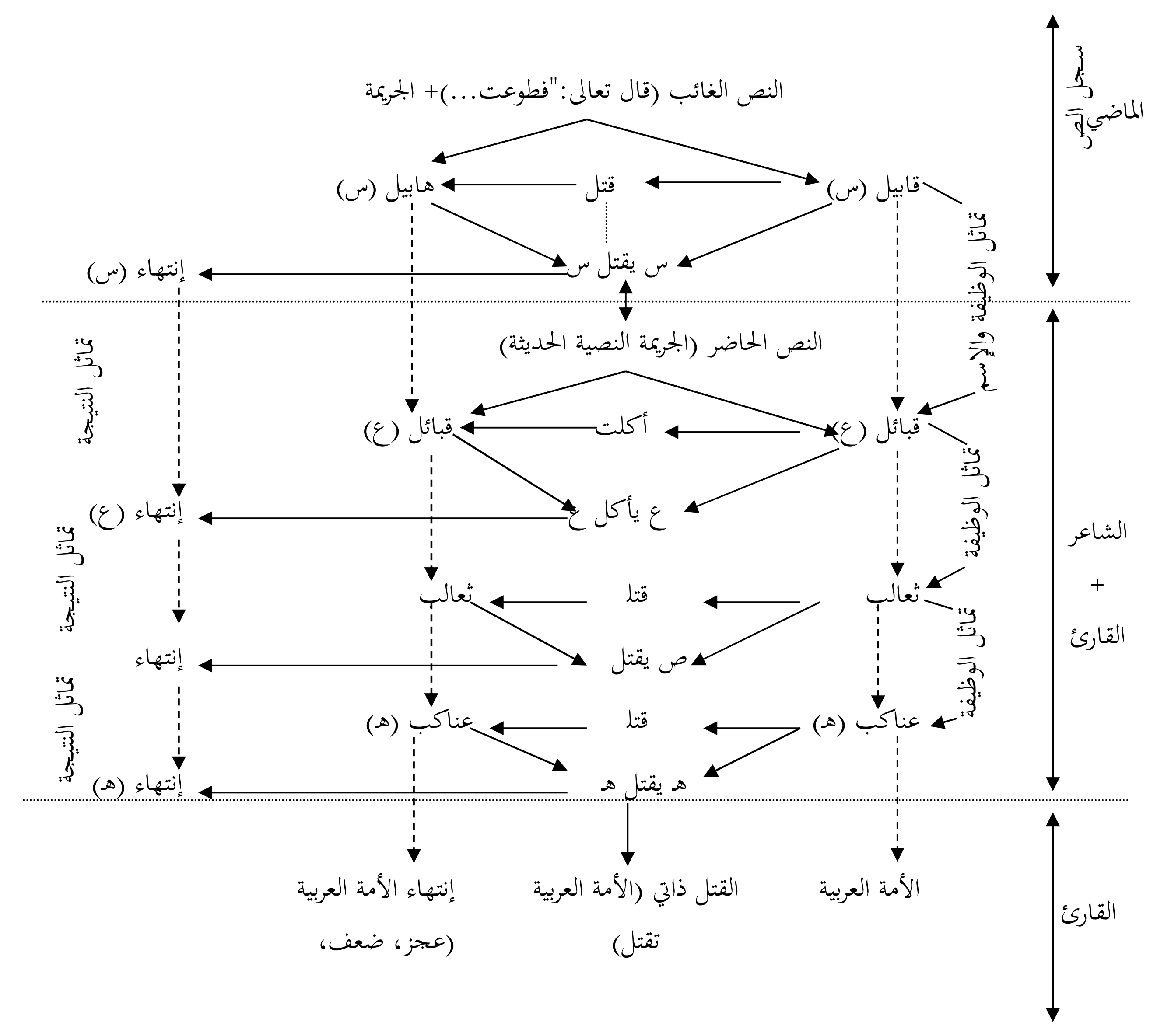
[2]) القصيدة، المقطع (4).

*) أول جريمة قتل: هي قصة ابني آدم (قابيل و هابيل)، حيث أمرهما أبوهما أن يتزوج كل منهما توأمة الآخر، وكانت توأمة قابيل هي الأجمل، فغار قابيل من هابيل. فاقترح آدم عليهما أن يقدم كل واحد منهما قربانا، قُبِلَ قربان هابيل، فنزلت نار و أكلته ولم يتقبل قربان قابيل، فاغتاظ قابيل و قتل هابيل. أنظر: تفسير ابن كثير ج(1)، سورة المائدة، دار المعرفة،بيروت، لبنان،1982.

[3]) سورة المائدة، الآية (30).

جرحه الأول. وتشكل هذه الحادثة (قتل قابيل لهابيل) (**سجلا**) يشترك فيه الشاعر والمتلقي معا، مما يدفع ويحرك عملية القراءة، وبالتالي التفاعل بينهما،كما يسهل اللقاء و اندماج أفق النص مع أفق القارئ. لقد وظف الشاعر القصة بطريقة (توافق) لا معارضة؛ فأورد سلبية القتل في الماضي ليستثمرها في التعبير عن سلبية القتل في الحاضر؛ معتمدا في استحضار النص الغائب على ما يسمى **"توازي الموقع"**[1] لتوليد الدلالة الجديدة، كما أنه اشتق اسم الفاعل النصي (**قبائل**) من اسم الفاعل الديني (**قابيل**) ليصبح حضور النص الديني واضحا للقارئ وضوح الشمس.

يسير التناص المتماثل بين النص والنص الغائب في اتجاه واحد كما في المخطط (11):



مخطط (11) يمثل آلية التنامي والقراءة في مقطع

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة، ص20.

يحضر النص القرآني مرة أخرى في المقطع **السابع** في قول الشاعر:

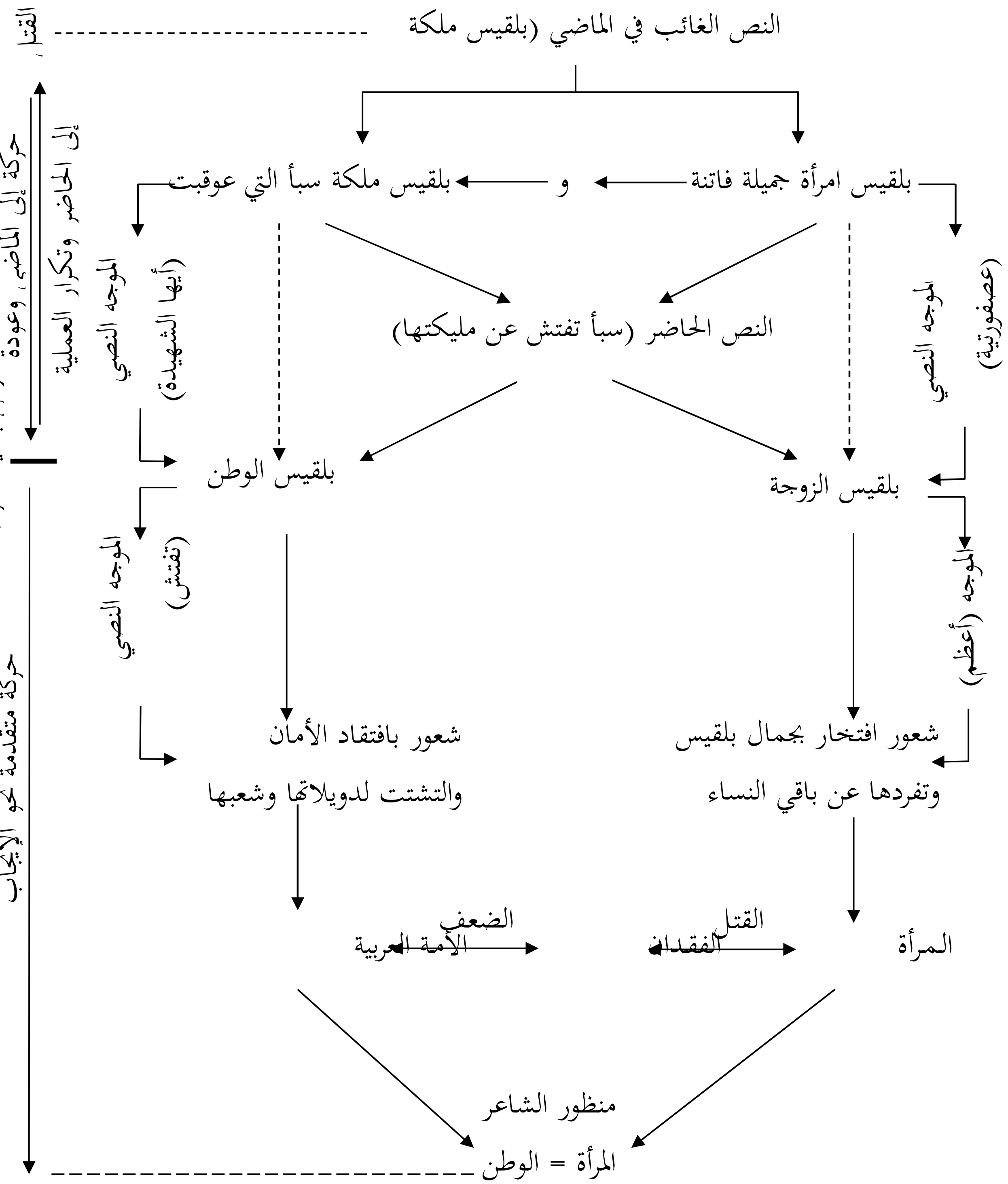
سبأ تفتش عن مليكتها، فردي للجماهير التحية.

يرغمنا النص -إذن- على حزم الحقائب والارتحال في جولة نحو الماضي إلى فترة ما قبل الإسلام، من خلال مركبة القرآن الكريم، ليحيلنا إلى قصة (بلقيس) ملكة **سبأ**، حيث يقول تعالى: (إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء و لها عرش عظيم) [1]؛ فبلقيس ملكة سبأ كانت تتحكم في عرش عظيم وتتمتع بملك لا يزول، لكن هذا الحال لم يدم بعد مجيء النبي"سليمان الحكيم"، الذي قاومت رسالته في البداية هي وعرشها—الذي كان يعبد الشمس دون الله —وبعد تهديد" سليمان" لهم تشتت عرشها و فقدوا أمنهم و مجدهم وملكتهم. لتقوم هذه القصة على ثائية ضدية هي (**سليمان** العابد لله/**أهل سبأ** العابدون للشمس) وتنتج عنها الثنائية الضدية (الانتصار/الفشل).

يستحضر الشاعر هذه القصة القرآنية دون أن يبوح بذلك مباشرة، ويستثمرها في مجالين هما: (إبداء تميز بلقيس زوجته حبيبته وصعوبة فراقها)، و (إبداء أزمة الأمة العربية و تشتت دويلاتها، وضعف سلطتها وضياع بعض أجزائها "**فلسطين**").

وسنوضح آليات استحضار هذا النص القرآني والقصة وتمفصلها في القصيدة الحاضرة وآلية قراءتهافي المخطط (12):

[1]) النمل، الآية (23).



مخطط رقم (12) لشرح عملية القراءة في ضوء التناص القرائي (مقطع)

لقد غاص الشاعر في الاعتقاد الجماعي المؤمن بجمال "بلقيس" ملكة (سبأ)، موظفا آليات ربط في قمة الرشاقة، حيث أخذت (**سبأ**) موضع (**المبتدأ الضائع**) الذي يبحث عن الملكة (**تفتش عن مليكتها**)، وهذا كي يعيدنا إلى الماضي. ووظّف فعل الأمر (**ردي**) الذي يربطنا بالحاضر (بلقيس الزوجة)، لتزيل هذا الضّياع الذي تعيشه (سبأ)، مما جعل الصورتين (صورة الماضي) و(صورة الحاضر) في قمة التّماهي والتمازج، وأصبحت صورة الماضي تسري في جسد القصيدة الحاضر بأناقة ونورانية جمالية، تأخذ فيها (بلقيس الزوجة) وظيفة البديل (لبلقيس الملكة) من جهة، ووظيفة (الوطن/الوحدة والأمن) من جهة أخرى. فمن خلال هذه الإستراتيجية النصية جعلنا الشاعر نعيش –بالفعل– (بلقيس الزوجة المغتالة) وهي الملكة المتوّجة، ونعيش(سبأ) المشتّتة والمعاقب شعبها. وكأن يوحي إلى الشاعر "الأمة العربية" التي فقدت مبادئها وكرامتها، ليكون هو كل عربي غيور، كما أنه كل عاشق معذب. وتتوازى عنده قضيتان مهمتان جدا في حياته،لا تحظر إحداهما إلا مقترنة مع الأخرى، هما: (**المرأة والوطن**) مما يوحي لنا بتقديس "**نزار**" للمرأة كموطن أمن، واستقرار، وحرية، وشعور بالثوابت والشخصية، دون الاقتصار على النظرة الجنسية التي طبعت على جبينه في حكم غيابي في محكمة القراءات التجريدية الحسابية، فَوُصِفَ "بشاعر الجسد" و"شاعر المرأة" كما يورد ذلك "**صلاح فضل**" في كتابه: "**أساليب الشعرية المعاصرة**"[1]؛ حيث يعرض دراسة اعتمدت الجرد لألفاظ قصيدة من قصائد "**نزار**"*، فوجد أنها تشغل نسبا عالية كلما تحدثنا عن المثيرات الجسمية للمرأة: (النهد، الشفة، العين،..)، فجُرِدَت القصيدة من روحها وغُيِّبَ التأويل واضْطُهِدَ القارئ فأُسْكِتَ صوته وتُرِكَتْ الكلمات المعاقة –من خلال فصلها عن تراكيبها وأخذها منعزلة–تتحكم في مصير القصيدة، مما حرمها من أبعادها الإنسانية العميقة.كما جعل "**نزار**" قضية الوطن العربي –كغيره من الشعراء– تاج قصائده، إذا ما تعاملنا مع شعره باعتبارنا قرّاء، ننطلق من استقلالية تأويلية، منحتها لنا نظرية القراءة وجماليات التلقي.

يعود النص القرآني ليلوح في أفق النص من خلال قول الشاعر:

سأقول في التحقيق:
كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب
كل اللصوص من الخليج إلى المحيط
يدمرون...ويحرقون...
ويعتدون على النساء، كما يريد أبو لهب
كل الكلاب موظفون
ويأكلون ويسكرون على حساب أبي لهب
لا طفل يولد عندنا، إلا وزارت أمه يوما فراش أبي لهب
لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب
لا رأس يقطع دون رأي أبي لهب

يحضر النص القرآني هذه المرة من خلال الشخصية الفاعلة (**أبي لهب**)، التي تحيلنا بدفع قوي إلى قوله تعالى: (تبّت يدا أبي لهب)[2]. هذه الشخصية التي حاربها الإسلام منذ مجيئه ومنذ مرحلة طفولته، لقد واجه "**أبو لهب**" رسول الله "صلى الله عليه وسلم" مواجهة شرسة، فمثّل علامة سيميائية لأعداء الإسلام، وقد خصّه الله بسورة كاملة لعقابه، والحطّ من قيمته وفضحه أمام الملأ إلى الأبد وعلى مرّ الأجيال. ويوظف الشاعر هذه الشخصية ليحرك مشاعر ووجدان القارئ ويجعله يعيش الوضعية المزرية والتجربة القاسية التي يعيشها هو، فجاءت هذه الشخصية

[1]) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص47.

*) القصيدة المدروسة هي " طفولة نهد ". وكانت نسب الجرد كالتالي:35 % كلمات تتصل بجسد المرأة وأدواتها، 40 % كلمات تتصل بأشيائها الحسية، 20 % كلمات تتعلق بأفعالها الحسية، 5% كلمات غير حسية.

[2]) سورة المسد،الآية (01).

بصيغة ساخرة من المجتمع العربي، ليبين بوضوح كيف انقلبوا على أمرهم وأصبحوا في يد "**أبي لهب**"، وصاروا بلا حول ولا قوّة (مفعولا بهم). إلاّ أن توظيف القصة في الحاضر تميز بضعف واستكانة (المفعول به) واستسلامه، مما وسع في وظائف (الفاعل) إلى كل الوظائف السلبية المدمرة المعاكسة لكل ما في الحياة. فلم يعطل "**أبو لهب**" وظيفة واحدة (وظيفة الدعوة والتبليغ،كما فعل في عهد النبوة)، بل تجاوز إلى تعطيل وظيفة الحياة (**كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب**)، وعطل وظيفة (الإخصاب) و(الإنماء): (**لا قمحة**..، **لا طفل**..). وهنا إشارة إلى الوضع الاقتصادي للأمة العربية؛ إذ أصبحنا نستورد كل شيء من الغرب، مما جعل الآخر يتحكم فينا، إن شاء أعطانا وإن شاء رفض. كما أصبح اليهود يتحكمون في "نسلنا" وفي "أولادنا"، فنشأ الأولاد والأطفال في مجتمع رضعوا فيه عادات وأخلاق دخيلة، لما ذهبت أخلاق ومبادئ الإسلام، ونشأت الأجيال ترث صفات عن (أب مستعار) يسيطر وكل الفعاليات، فشابهوه وكانوا صورة عنه، لأن (أباهم بالنسب) أصبح ضعيفا عاجزا عن التوريث وصارت صبغياته[1] الوراثية لا تعمل في صورة طبيعية، أولا تعمل نهائيا. لقد انتشرت سيطرة اليهود لتشمل الغذاء، واللباس، والإعلام، والعلم والمؤسسات...، من خلال الأساليب اللاشرعية التي سيطرت على الإدارة والتسيير (**يدمرون، يحرقون، يرتشون، ينهبون**).

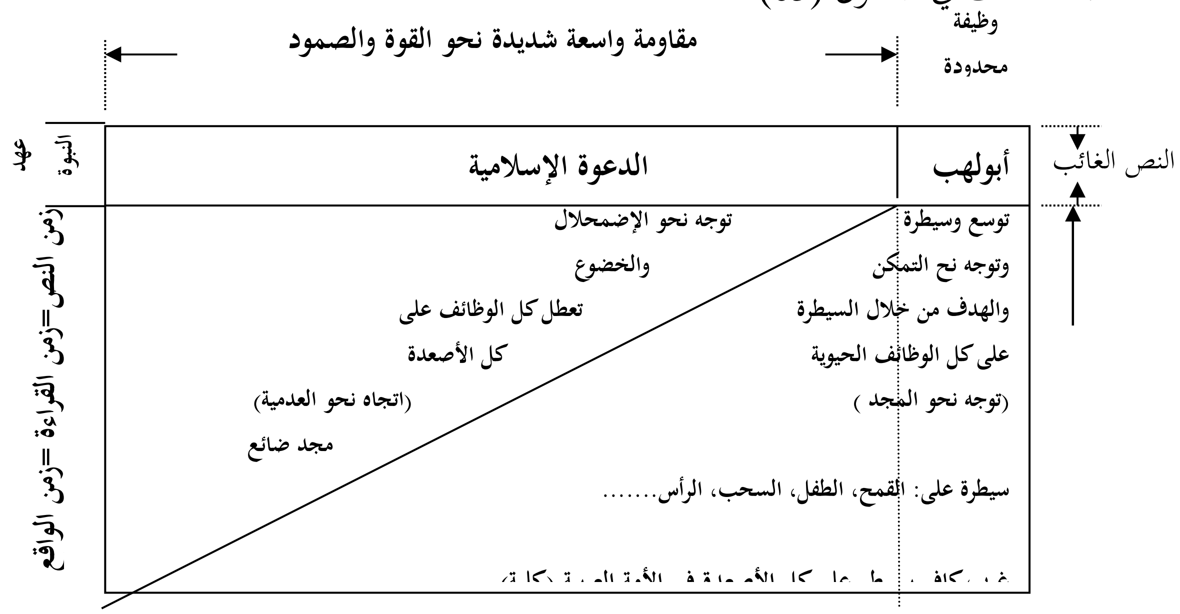
كما تعدت سيطرت "**أبي لهب**" إلى تعطيل وظائف المحاكم و العدل: (**لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب، لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب**). لقد أصبح اليهود في الحكومة وفي القضاء، فأصاب التعفن جميع الجسد العربي، وتغلغل في كامل أعضائه الحساسة وغير الحساسة الداخلية والخارجية. تتحرك هذه البنية النصية الثنائية (فاعل/مفعول) التي تتمثل في (**أبي لهب** الطاغية عدو الإسلام/**الذات الإسلامية** المستهدفة) في النص الغائب، ليقابلها في النص الحاضر الثنائية التالية (**اليهود** أو الكفر الحاقد/**العرب** و الإسلام المقاوم المسلم).

اتخذ النص الحاضر من النص القرآني مدخلا، ليتوسع في الأسطر الّلاحقة، من خلال تغلغل (الآخر) وتزايد قوته وجبروته، لتقابله (الأنا الإسلامية)؛ التي كانت صامدة ومقاومة نتيجة إيمانها بالنصر متصدية لكل القوى، لتبدأ في التراجع والانكماش على نفسها، فتضمحل أمام هذا الطغيان وتصبح (مفعولا به) و(مفعولا فيه) و...

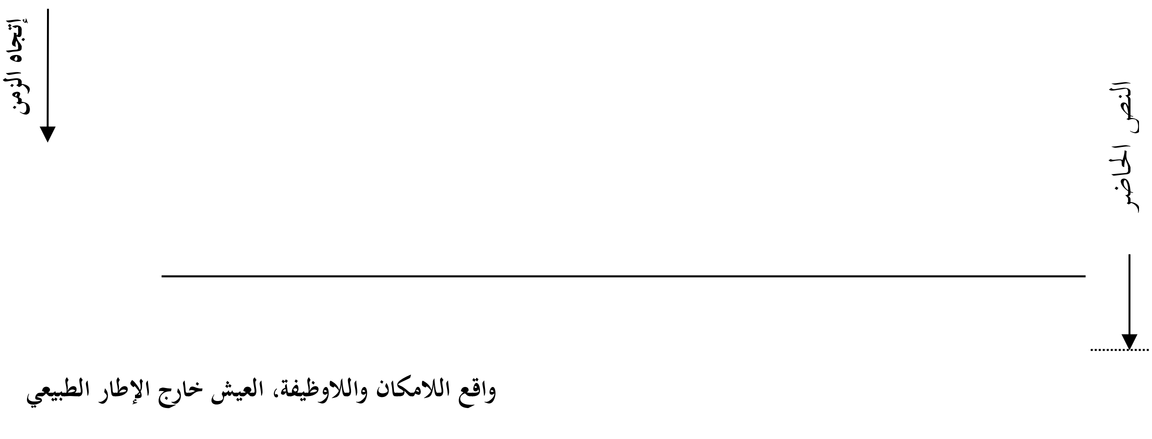
---

[1]) الصبغيات: هي الخلايا المسؤولة عن الوراثة عند الكائنات الحية.

إذن نحن أمام استراتيجية تناصية يشغّلها طرفان فاعلان في حركتي نمو متعاكستين،كما سنلاحظ ذلك في الجدول (03):



جدول (03): يُوضح نمو توظيف النص الغائب كمدخل ونمو داخل النص الحاضر بإحكام وليونة



نلاحظ من خلال الجدول (03) أن النص القرآني شكّل فاتحة أساسية، ليسري في جميع المقطع، منميا العملية التناصية كنموذج يُحْتَذَى، وهو ما يسميه الدارسون "**الشرح**"[1]فيكوّن السطر الأول نواة، لتليه كل أسطر المقطع، معبرة عن الفكرة نفسها بصيغة النموذج الأول. ويعد التناص في هذا المقطع استفساريا و احتقار "للأمة العربية" من خلال التحول في الوظائف لطرفي العملية (الفاعل/المفعول) بين الماضي والحاضر. فيريد الشاعر من العرب أن يأخذوا العبرة و يستفيقوا لواقعهم ولمجدهم الذي ضيّعوه. ويتّسم حضور النص القرآني في الحالات الثلاث الأولى بصفة **التعضيد**[2] لنص الشاعر.

يستمر حضور الخطاب الديني من خلال النص القرآني و النص المسيحي؛ حيث يعترف الشاعر من خلال (**سأقول**) . و التي هي من كلام المسيح (أقول لكم)[3] -، ويتداخل معه النص القرآني ليصبح "**نزار**" هو "**المسيح** ": (**إني أعرف الأسماء ... و الأشياء...**) وهذه المعارف التي يعرفها الشاعر لم ترتب بالصدفة، وإنما ذكرت (**الأسماء**) كأول معرفة عند البشر لما ورد في القرآن (وعلم آدم السماء كلها)[4]. وبهذا يتسع حقل النص الديني ليحيط بكتابين مقدسين (القرآن و الإنجيل) في تداخل محكم للنص متجاوزا الجمالية والتزيين، فيبدو الشاعر في مضاهاة لأبي الأنبياء "**آدم**" عليه السلام في معرفته التي حاجج الله بها الملائكة. كما يدعم مكانته بالنبي "**المسيح**" الذي يخبر بكل الغيبيات. فهو العالم أيضا، ويستحضرهما "**نزار**" كعاملي معرفة متفردين؛ فيسمو الشاعر بنفسه إلى مرتبة النبوة، فيأخذ النص طابع العتاب و اللّوم الخفي للعرب الذين يتظاهرون باللّامعرفة لحقيقة مايجري إلا أنهم أعرف الناس بها، مما يؤكد أن التخاذل والرضوح المتعمد و الواعي نابع من انهزام نفسي ذاتي في نفوس العرب.

نستطيع من خلال قراءتنا للقصيدة ضمن استراتيجية التناص الديني، القول أن النص الديني قد حضر في قصيدة "بلقيس" كنص غائب، فعّل عملية القراءة و أعطى النص أبعادا مختلفة، عملت على تأكيد المعنى النصي المستخلص-إلى حد الآن-مما سبق من دراستنا، والمتمثل في صراع (الحق و الباطل)، كما يبرز الخلفية الدينية للشاعر مما يوضح تعمقه في فهم النص القرآني. كذلك يوضح هذا الاعتماد على النص القرآني المكانة العظيمة للقرآن، التي تنمّ عن كونه

[1] أنظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص126.
[2] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط1،المركز الثقافي العربي،1990، ص105، ونعني مصطلح (التعضيد) التوافق والتقارب.
[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث -3الشعر المعاصر، ص93.
[4] سورة البقرة، الآية (31).

سندا قويا ومنهلا فاعلا لطرح أي فكرة، وإيصال تجربة الذات ليعيشها الآخر ويشعر بها ويحمل الآلام و الأحزان مع الشاعر.

2-2/ **التناص التاريخي**:

يرى المتأمل لقصيدة "بلقيس" **لنزار قباني** أنها تعج بالنصوص التاريخية، حيث تمثل الحوادث التاريخية غيابا مسيطرا على القصيدة، يمدها بالشعرية و يمنح تجربته التجذر و العمق كما يضفي تنوع المشارب التاريخية التي ارتوت منها القصيدة تعددا جماليا، وتجدرا، تأصلا كبيرين.

نلتقي مع أول تناص تاريخي في النص، عندما يتألم الشاعر وتشتد أزمته فيفكر في الهجرة، لكنه يجد نفسه غير قادر على التنفيذ، فيقول:

بلقيس صعب أن أهاجر من دمي.

فيحيلنا هذا التركيب إلى التاريخ الإسلامي ويحرك ذاكرتنا نحو هجرة الرسول –ص–، وهي أول هجرة في الإسلام (هجرته من مكة إلى المدينة)، إلا أن الشاعر يوظف هذا النص التاريخي معارضا له، حيث يبدأ ب (**صعب**)، أي لا يمكنه أن يفعل، في حين فعل "محمد" –ص– ذلك فيبدو لنا التعارض –أكثر– بين النصين (الماضي) و(الحاضر) من خلال الموجّه النصي (**دمي**). فكل من الشاعر والرسول –ص– يتعرض لامتحان قاسٍ، فهاجر الرسول –ص– من موطنه الأصلي **مكة** (قريش)، تاركا أهله و أقرباءه وذويه الذين رفضوا دعوته و عادوه، وكانوا سبب مشاكله، واضطروه للهجرة هروبا وخوفا وتأمينا له. أما الشاعر فيواجه أزمة مع عشيرته وذويه وأمته العربية، التي قتل بعضها بعضا وقتلت (زوجته). فماذا يفعل في الوقت الذي يرفضهم فيه لأفعالهم وواقعهم، وهم أهله، ودمه، وماضيه، وحاضره، ومستقبله، لكنهم يحاربون فكرته في البقاء والتوحد فيقتلونه. إنهم ضده فالهروب واجب والبقاء أوجب، لذا يجد صعوبة في الهجرة. من هنا يبدو التناقض بين النصين، فنستنتج أن سبب الاختلاف هو قوة الدافع؛ فسبب هجرة محمد –ص– كان أمرًا إلاهيًا آمن به واعتقده اعتقادا تاما، فهاجر من دمه راضيا غير مكره مقبلا غير مدبر، مقتنعا غير حائر، وكانت هجرته في المظهر من الأصل (قريش) إلى الآخر (المدينة)، وكانت في الحقيقة من (الخوف) إلى (الأمن)، ومن (الضعف) إلى (القوة)، ومن (السّر) إلى (العلانية)؛ أي هناك تناقض في مسار الحركة ومسار النتيجة، مما جعل الهجرة ممكنة و فاعلة. في حين نجد هجرة الشاعر بدافع نفعي، بشري من أجل "الحبيبة" ومن أجل الوطن. ونستطيع أن نشير إلى الاحتمالين اللذين نوردهما للفظة (**دمي**) بالنسبة للشاعر، وهما: إما أنه يقصد (بالدّم) (بلقيس)، التي يضعها في موقع ذاته

ودمها هو دمه، وبالتالي يُعْتَبَرُ موتها فراق له عن دمه، ويكون في هذه الحالة "مهجورا" لا "مهاجرا"؛ لأن "بلقيس" هي التي رحلت، وبالتالي نستبعد هذا الاحتمال. والحالة الثانية -وهو الاحتمال الوارد- أنه يقصد (بالدم) "بني عروبته" حيث يريد بالهجرة الرحيل عن بلده وعن العرب جميعا، ليتخلص من أخطائهم وينسى آلامه وهو الاحتمال الأقرب. فيتضح سبب تعارض النصين هو تعارض الدوافع، وتباين القوة والضعف بينهما، وتأكيد القوة الإلهية على العشق البشري ليتفوّق العشق الإلهي على العشق البشري. فقامت حوارية بين النصين تعتمد على أساس القلب[1] للنص الغائب والمعارضة له.

نلاحظ من خلال قراءتنا السابقة لاستراتيجية التناص أن "**نزار**" يعتمد آلية (**الأوليّة**)[*] أو (**المبدأ**)، فاعتمد في كل استحضار لنص غائب، النصوص التي تعتبر الأولى في التاريخ؛ فقد استدعى (قصة قابيل وهابيل) وهي أول جريمة في البشرية. واستحضر في الهجرة أوّل هجرة في الإسلام (هجرة الرسول-صلى الله عليه وسلم-)، ليمنح تجربته صفة العمق والتجدر في وعي القراءة.

يستمر الشاعر في تغذية تجربته الأليمة من التاريخ والاستعانة بالتاريخ الإسلامي كقوة لإثبات وجوده، ودفع مقاومته لفعل القتل والآلام، فيقول:

بلقيس يا بلقيس

إن قضاءنا أن يغتالنا عرب

ويأكل لحمنا عرب، ويبقر بطننا عرب.

نقف في السطر الأخير على إحالة مباشرة على قصة (**أسد الله**) "**حمزة**" عم الرسول -ص- حين قررت (**هند** بنت أبي سفيان) أن تنتقم منه، بعد أن ألحق بهم الهزيمة ووقف مع رسول الله -ص- مسلما مؤمنا. وبالفعل نالت منه "**هند**"، عندما استشهد في غزوة "**أحد**" فبحثت عن جثته وبقرت بطنه وأكلت كبده، كما توعدت. فتستحضر الذات الشاعرة هذا النص من خلال الفعل "**يبقر**" المسبوق بأداة التوكيد (**إنّ**) التي ترتبط بالأفعال الثلاثة (يقتل-يأكل -يبقر). وقد جاء توظيف القصة يحمل احتقارا للعرب واستهزاء بواقعهم الذي يعيشونه فيجد النص الأصلي مبررات الجريمة وهي العداوة بين الإسلام والكفر.

[1]) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث -3 الشعر المعاصر، ص191.

[*]) (الأولية)، (المبدأ) مصطلحين استعملتهما اشتقاقا من (الأول)، (البداية) للتعبير عن نزعة"نزار" للتأصيل لأفكاره.

الكفر=هند/الإسلام= حمزة ⇐ صراع ديني (الإسلام/الكفر)

أما النص الحاضر فيوحي بواقع الأمم العربية، التي تقتل بعضها بعضا دون سبب يعرفونه. فهم يفعلون ما لا يعلمون ويمارسون جريمة الذات في نفسها.

عرب/عرب + عرب/عرب + عرب/عرب ⇐ صراع الذات في داخلها

يقتل +نا ← يأكل + نا ← يبقر+ نا

يبقى الشاعر دائما يعمل على تحريك وجدان القارئ، وتأكيد تجذر الجرح العربي محاولا إخراج جرحه ومعاناته إلى الوعي الجمعي ليشاركه فيها الجميع، فيستند على دعامة أخرى هي تحويل المعاناة من جرح العروبة إلى جرح الإسلام، ليخاطب القارئ من اعتقاد متين وقوي ووجدان إيماني، ويهز مشاعره و يثير عواطفه، فيرتقي الصراع ذاته من العروبة إلى الإسلام، ليمس الذات الإسلامية على كل الأصعدة وفي كل الأزمنة (الماضي، الحاضر المستقبل)، ويضعنا مرة أخرى في حوار مع تاريخ العرب والمسلمين، وبالذات في (**كربلاء**) فيقول:

بلقيس:

إن هم فجروك... فعندنا

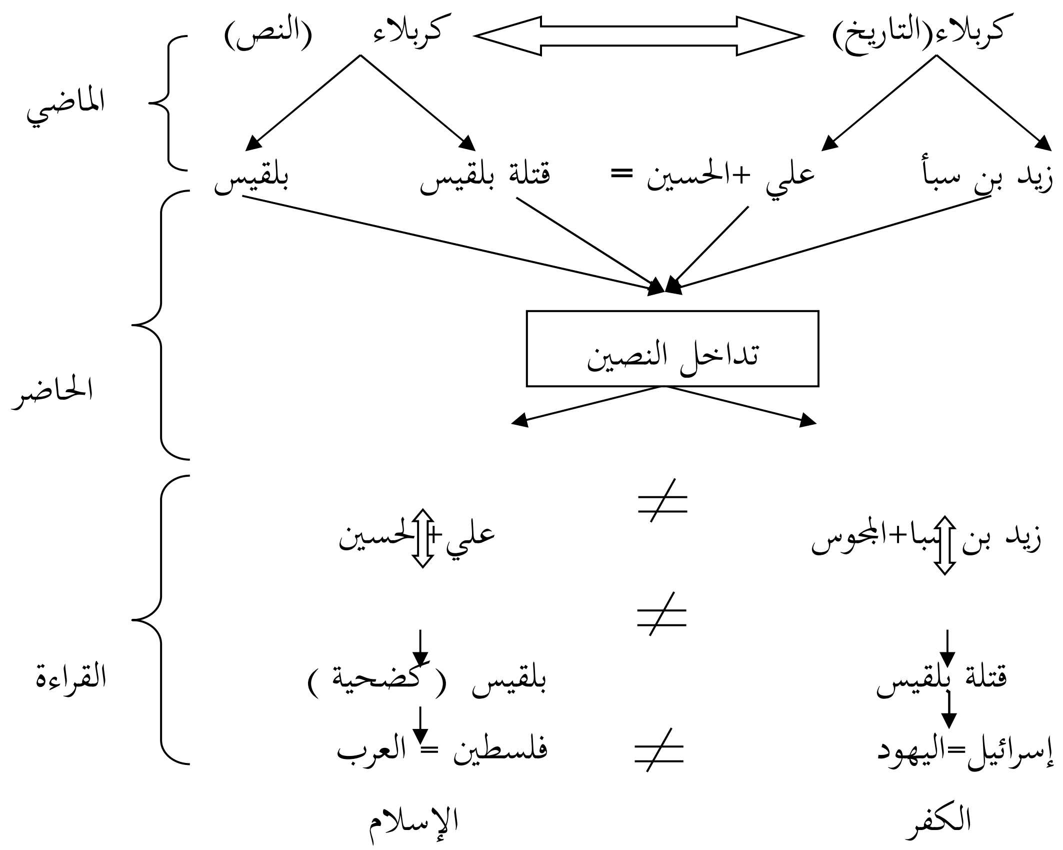
كل الجنائز تبتدئ في كربلاء

وتنتهي في كربلاء

تتحرك ذاكرة القارئ ووجدانه في هذا المقطع، ليعود إلى "**سيدنا علي**" رضي الله عنه وما حدث له مع "**الشيعة**"[1]، و هم قوم سكنوا كربلاء، ترأسهم اليهودي "**عبد الله بن سبأ**" وتحالف مع "**المجوس**" (عبدة النار) وتشيّعوا لعلي رضي الله عنه، فقالوا له: "إنك الله" ليضربوا به رسول الله "محمد"-ص-ويخرّبوا الإسلام من داخله، لأنهم لم يرضوا بالإسلام فقاموا بقتل "**علي**"، لأنه حاربهم وأحرقهم، كما قتلوا "**الحسين**"رضي الله عنه. ويستحضر الشاعر هذه الحادثة المؤلمة محاورا

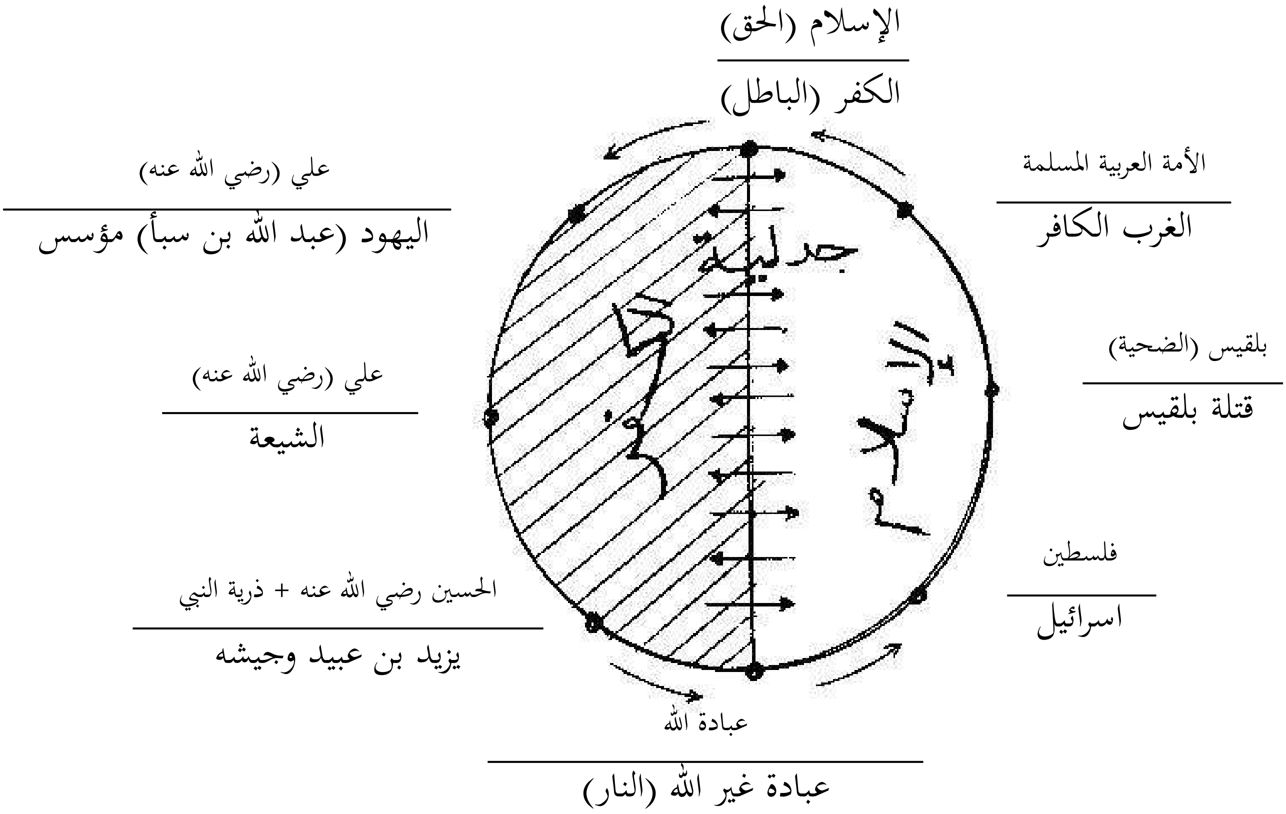
[1]) الشيعة: هم من تشيعوا "لعلي"، و هم قوم رفضوا الإسلام و أرادوا تخريبه ، فترأسهم اليهودي "عبد الله بن سبأ". جاء من اليمن واتصل بالمجوس "عبدة النار" و تحالفوا ضد الإسلام، فطلب منهم "عبد الله بن سبأ" بأن يقولوا لعلي أنت هو الله، ففعلوا فاستنكر "علي"، وحاربهم أشد محاربة.أما "عبد الله بن سبأ" فقد هرب حتى قتل الإمام "علي" ثم عاد ليواصل تخريب الإسلام.و بدءوا يرسلون البرقيات و المبايعات "للحسين" ابنه ليبايعوه عليهم رافضين "عمرا". و لما بلغت الرسائل (12000) رسالة حمل "الحسين" أهله و أهل بيته و ذهب إليهم بكربلاء. ولما وصل إلى مشارف العراق لم يجد أحدا ممن راسلوه، لقد أوقعوا به لم يجد هؤلاء الشيعة المدّعون ووجد "يزيد بن عبيد الله" ينتظره بجيش ليقضي عليه، وهناك وقعت بينهم معركة شديدة و قتل "الحسين" رضي الله عنه مع خمسة و عشرين من خيرة أل رسول الله صلى الله عليه و سلم. وبهذا كانت واقعة كربلاء بداية الجنائز، وكان الشيعة هم قتلة أهل النبي صلى الله عليه و سلم.

لها من خلال شفرتي (**الجنائز وكربلاء**). يلتقي النص مع النص الغائب في "الفضاء المكاني" (كربلاء بالعراق)، وكأنه يريد أن يمسح الغبار عن عين العرب، لترى حقيقة الأزمة والفاجعة، فهي أعظم، إذ (الفاعل) أكبر وأخطر و(المفعول) أوسع وأهم، فتجاوز الصراع بين (**الموت/البقاء**) الأزمة العربية كضحية. ليتغير أفق قراءتنا ونكتشف ثنائية أعمق تحرك القصيدة كبنية أساسية هي (**الكفر/الإسلام**). ونوضح حضور النص التاريخي قي القصيدة وآلية التناص والقراءة في المخطط (14):



مخطط(14): يمثل استراتيجية التناص والقراءة في المقطع السادس عشر.

يعمد الشاعر في هذا التناص التاريخي إلى احتقار واستصغار الواقع العربي الإسلامي مؤكدا المصير نفسه ما دام السبب نفسه ومادامت البنية الأساسية التي تحرك النص والواقع مستمرة (الإسلام/الكفر)، فالحركة لن ترفض أن تكون دائرية مستمرة في تمظهرات مختلفة،كفروع ثانوية للبنية الأساسية. نحاول تمثيلها بالمخطط (14) للتوضيح أكثر:



مخطط(14)* يمثل الجدلية لمستمرة بين لإسلام والكفر وتمظهراتها المختلقة دون أن تختفي بل تبقى في تكرارية مستمرة.

2-3/ **التناص الأسطوري:** لم يتوقف الشاعر عند التناص الديني والتناص التاريخي، بل تحاور النص مع الأسطورة أيضا ليغوص في أعماق النفس البشرية وطفولتها فكثيرا ماحضرت الأسطورة في النص الشعري المعاصر، حتى سُمِيَّ عدد من الشعراء "**بالتموزيين**"[1].

وتعتبر أسطورة[2] **(تموز)** أو**(أدونيس)** الأكثر حضورا في الشعر العربي المعاصر في موقف مواجهة حقيقة الموت والبعث. فتعلقت الذات العربية بهذه الأسطورة، لتسري في معظم الشعر العربي المعاصر، **ويقول "أسعد رزوق"** في شأن توظيف أسطورة "أدونيس": "المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من

---

[1] الشعراء التموزيون: الشعراء الذين وظفوا أسطورة "تموز " أو "أدونيس" في شعرهم، أي هاجرت هذه الأسطورة إلى نصوصهم.

[2] أسطورة "أدونيس": هي أسطورة يونانية وتسمى عند المشارقة أسطورة "تموز"،وهي الأسطورة التي فسرت ظاهرة الفصول وتعاقبها، فأدونيس إله الخصب لدى الفينيقيين يموت وينبعث. قتله خنزير بري بضربة في خاصرته، فتصارعت عليه الآلهة "عشتار" آلهة االعالم العلوي، التي تحبه وآلهة العالم السفلي التي أرادت أخذه فتدخل الإله"زوس "كبير الآلهة، وقرر أن يعيش في العالم العلوي مع "عشتار" لمدة ستة أشهر ويعود إلى عالم الأموات ستة أشهر أخرى. المنجد في الأعلام، ص30.

القضايا الكيانية الكبرى، وإيجاد القيم التي يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها"[1]. ولهذا فظالما ارتبطت هذه الأسطورة بظاهرة الانتقال من الجدب إلى النماء، ومن اليباب إلى الخصب ومن التخلف إلى التقدم، وحتى السعي لغد يشع بالبعث والتجدد الحضاري. وهو ما نلاحظه في قصيدة "بلقيس"من خلال قول الشاعر:

الآن أعرف ورطة اللغة المحالة

وأنا الذي اخترع الرسائل

لست أدري..كيف ابتدئ الرسالة

السيف يدخل لحم خاصرتي

وخاصرة العبارة.

يحتوي السطر الأخير من **المقطع السابع عشر** على إشارة إلى فقد القدرة على الكتابة نتيجة السيف الذي اخترق الشاعر في موضع الخاصرة[2]، أي مكان الأعضاء المسؤولة على الإخصاب، مثلما حدث في أسطورة "**أدونيس**" اليونانية؛ ذلك البطل الذي خرج ليصطاد فأصيب في خاصرته ومات، مما قضى على خصوبة الطبيعة. وكان موته إعلانا للجذب، فيذهب الربيع ويحل الصيف ثم الخريف، فمات الفصل المزهر الأخضر الجميل، وفقدت الطبيعة نماءها وخضرتها ليحل الجدب والجفاف واليبس، تماما مثلما حل العجز والضعف عند الشاعر فأصبحت قريحته الشعرية لا تجود بشيء بعدما كان هو المخترع للشعر، كما كان موت "بلقيس" طعنة في خاصرة العبارة أيضا، فحتى الكتابة أصيبت بالعقم ولم تعد تتناسل بعد "بلقيس".

لقد وظف الشاعر الأسطورة توظيفا جزئيا، فتناص مع بدايتها فقط، إذ أنه أعلن نهاية كلية للقدرة على الكتابة، في حين يستمر النص الغائب (أسطورة أدونيس) ليحدث حوار بين إلهة الحياة وإلهة الموت؛ فكل منهما تريد أن يعيش أدونيس في عالمها لأنها تحبه لتتوصلا إلى حل وسط، هو أن يعيش فصلي (الشتاء و الربيع) حيّا في العالم العلوي مع إلهة العالم العلوي، مما يعطي الطبيعة حياة واخضرار، وينزل ليعيش الصيف والخريف مع إلهة العالم السفلي، مع الأموات حيث تجذب الأرض وتقحط. وتستمر هذه الحركة التكرارية تفسيرا أسطوريا لظاهرة تعاقب الفصول. في

[1] أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، ص21، نقلا عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث-3 الشعر العربي ا لمعاصر، ص216.

[2] الخاصرة: ج (خواصر): من الإنسان جنبه فوق الورك، وهو مستوى تموضع الأعضاء المسؤولة عن الإخصاب والغدد المسؤولة على إفراز "البويضات" عند المرأة (المبيض). المنجد في اللغة، ص181.

حين تتوقف حياة الكتابة في نصنا الحاضر نهائيا. ونلاحظ في توظيف هذه الأسطورة نرجسية الشاعر، حيث يبدو كأنه "أدونيس" المحبوب ليعود إلى "**نزار**" عاشق المرأة و"**نزار**" المحب للنساء و المحبوب من طرف كل النساء، حيث مثل هذا الجانب جزءا مهما من شخصيته كرجل وكشاعر، يقول: "إني لا أنكر وفرة ما كتبت من شعر الحب، ولا أنكر همومي النسائية، ولكن لا أريد أن يعتقد الناس أن همومي النسائية هي كل همومي..."[1].

تبدو "بلقيس" لا تعني الشاعر، فهو يكشف عن (ذاته) التي فقدت باعتباره "أدونيس" لتكسب الذات الشاعرة أهمية أكثر من أهمية "بلقيس". إذن فالذات مختبئة كعادتها * وراء ذوات ثانوية تتكلم بأصوات غير صوتها، إلا أنها تبقى في قمة الهرم لتأتي الذوات الأخرى، وتأخذ "الكتابة" الدرجة الثانية عند "**نزار**". فهو يرى نفسه في شعره ولا شيء آخر غير شعره، لتأتي النساء في الدرجة الثانية كمواضيع و حوادث بالنسبة للذات الشاعرة. فلم تبق المرأة في الدرجة الثانية التي يضعها فيها الكثير من البشر، بل أصبحت في الدرجة الثالثة عند "نزار الشاعر" فيصورها من خلال هذا التناص الأسطوري تابعة له ولاحقة ملاحقة له، ليس فقط في حياته بل حتى في مماته، ليرسم لنا صورة المرأة في المجتمع العربي كجزء لا يكون إلا بعد الرجل، وكملاك لا يقوى على تحمل المصاعب الكبرى. ويرى المجتمع العربي أن المرأة تسير من خلال الرجل فهو منارتها و قائدها، حتى وهو ميت، تتصارع من أجله وإن علت إلى مكانة الإلهة المعبودة فهي كيان للجمال و السكينة فقط. هكذا يراها الواقع العربي بخاصة. وهذه القضية من أهم القضايا التي يعاني منها المجتمع العربي، حيث يرى النساء دررا ثمينة يجب أن تتواجد -فقط- في زوايا المجتمع، لا توجد إلا إذا أراد هو (الرجل)، ولا تتحرك إلا إذا حرّكها هو. فقزمها، مما حرمها الكثير من حقوقها التي منحها لها وضعها ككائن حي، وطرف رئيسي في ثنائية الجنس البشري التي لا ثالث لها (ذكر/أنثى)، ووضعها كمسلمة. فكانت وجهة النظر هذه سببا من أسباب تراجع الأمة العربية، وغرقها في مشاكل لا طائل منها. ليمس الشاعر قضية سياسية هامة تطفوا على سطح الساحة السياسية للمجتمع.

انقسم التناص مع أسطورة أدونيس إلى قسمين؛ تناص توافق من خلال الجزء الأول، فاستحضر الشاعر الحدث الأسطوري من البداية حتى موت "أدونيس"، ليعمق تجربته ويعظم وقع

---

[1]) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص130.

*) في القصائد الأخرى لنزار. وبخاصة القصائد التي نظمها قبل حزيران 1967.

موت "بلقيس" عليه و على الشعر، فلم يصرح بالنتيجة التي آل إليها، ولكن لمح لذلك من خلال تعرضه للحادث نفسه الذي تعرض له "أدونيس" (السيف يدخل لحم خاصرتي، وخاصرة العبارة)، ليستنتج القارئ الحاذق بنفسه النتيجة من خلال استرجاعه للموروث الأسطوري، فيعلن جنازة "**نزار**" الشاعر وجنازة الشعر (الكتابة). أما عن الجزء الثاني من الأسطورة، والذي يمثل الفعالية في الأسطورة من خلال تفسيره لظاهرة تعاقب الفصول، فقد غيَّبه الشاعر نهائيا من خلال حضور الجزء الأول فقط، رغم أنه يمثل الإيجابية والمقاومة. ويوحي لنا هذا بأن النص الحاضر تغيب فيه الحياة من جديد، فنهاية "**أدونيس**" كانت بعدها حياة، أما نهاية الشاعر فكانت أبدية، مما يبين التعارض الواضح بين الجزء الثاني من النص الأسطوري، والجزء الثاني من النص الحاضر. وهو ما نسميه (تناص تعارض)، مما يوحي لنا بأن الشاعر يكاد يفقد الأمل في استعادة الأمة العربية لمجدها، وفي قدرتها على الاستفاقة من جديد، كما يفقد الأمل في كتابة الشعر، لأن الشعر لا يمكن أن يعيش في الاضطهاد والسيطرة.

بالإضافة إلى هذه الأنواع من التناصات، يحضر في نص الشاعر بعض الإحالات على الحياة اليومية؛ من لغة وعادات وأقوال سواء كانت من واقع الشاعر أم واقع غريب عنه. ويتساءل الشاعر في مقام الحزن و الشعور بالاضطهاد، وافتقاد المأوى و الأمن قائلا:

بلقيس
كيف تركتنا في الريح
نرجف مثل أوراق الشجر؟
وتركنا – نحن الثلاثة– ضائعين
كريشة تحت المطر

يحيلنا منظر الشاعر ضائعا تحت المطر مباشرة إلى شاعر الأرض المحتلة في قصيدته "بطاقة هوية" التي يقف فيها طفلا بلا اسم، ولا هوية، ولا منزل، ضائعا تحت المطر مضطهدا عاريا، فيقول "محمود درويش"[1]:

---

[1]) محمود درويش: شاعر فلسطيني ولد في 13مارس1942، استيقظ وعيه الوطني على إثر المأساة الفلسطينية و الاحتلال الإسرائيلي سنة 1948. التحق بالمدرسة الابتدائية بلبنان ثم عاد إلى فلسطين و أكمل دراسته هناك، التحق بالمدرسة الثانوية سنة 1955، حيث نشر أول قصيدة له. تعرف على الكثير من الكتاب و الشعراء عن طريق القراءة لتعلم الإنجليزية و العبرية، منهم (بر يخت، مایاكوفسكي ،غارسيان، لوركا، بوشكين). تحصل على البكالوريا (1960). وفي السنة نفسها أصدر ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة). سجن عدة مرات، اشتغل بالصحافة و نشط في السياسة. من أعماله: مجموعات شعرية (عصافير بلا أجنحة 1960، عاشق من فلسطين(1966) حبيبتي تنهض من نومها(1969)، محاولة رقم"07"،1974، مديح الظل العالي(198)، ورد أقل(1986)، الأعمال الكاملة، ديوان محمود درويش (1971)، وداعا أيها الحرب وداعا أيها السلام نثر، صور عن حالتنا (1987) نثر). أنظر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 276ص277.

من بيت تحت المطر

اكتشفنا الاسم

فالذات المتكلمة (الفرد الفلسطيني) لا تعرف ولا توجد إلا في بيت تحت المطر، فهويتها العراء واللابيت و اللاحماية، فالشاعر–"**نزار**"– يستحضر هذه الصورة ليوظفها في نصه، فأصبح يعرف بالعراء، هو و(زينب) و(عمر)، إنها الأُسَرُ العربية المضطهدة و المشتتة. فهناك نمو لصورة "**درويش**" من "فلسطين" إلى كل "الأمة العربية"، وكان الشاعر يريد أن يقول بأن "فلسطين" ليست قضية فلسطين وحدها، بل هي قضية قومية عربية، فالعراء عمّ الجميع والمطر أصبحت مسكن جميع العرب. وفي هذا التناص الشعري استهداف للضمائر العربية، لتسري هذه الصورة ي قصيدة "**نزار**" نورا يتلألأ و بخاصة في المقاطع الأخيرة ساطعة في هذا المقطع، كما تسري "القضية الفلسطينية" والجرح الفلسطيني في كل الجسد العربي.

تحضر هذه القصيدة وبالذات بهذا السطر كنص غائب في قصيدة "بلقيس"،كونها من أعظم قصائد "درويش" التي حملت "**قضية التراب**" كنواة محركة للنص، فيترجم هذا التناص التراسل الشعوري بين "**درويش**" و"**نزار**" وكل العرب إيمانا بالقضية المركزية (فلسطين المحتلة).

بالإضافة إلى التناص الشعري، تتناص القصيدة مع بعض (الأقوال) لأدباء وشعراء وحكماء، فلم يقتصر الشاعر على الماضي من تاريخ ونص ديني وأسطورة فقط، بل تعدى إلى هذه النصوص المعاصرة واليومية. إذ يقول الشاعر في تمجيد "بلقيس" و من خلالها النساء كلهن:

كل الحضارة أنت يا بلقيس و الأنثى حضارة.

إذ يشير إلى مقولة الكاتب السوداني "الطيب صالح"[1]، التي يقول فيها: (إن الحضارة في رأيي هي أنثى، وكل ما هو حضاري هو أنثوي)[2]، نجد في هذا التناص حضورا كليا لنص "الطيب صالح"، الذي يبدو أنه إما ينتصر فيه انتصارا جميلا للمرأة (الأنثى)؛ فيقرنها بالحضارة التي تجمع الأخلاق والسلوك وكل الأبعاد الإنسانية، فيشبه الحضارة بالأنثى، وإما استهتارا بالحضارة؛ إذ المعروف أن

[1]) الطيب صالح:روائي معروف ولد في شمال السودان و عاش طفولته و فتوته فيه، وأكمل دراسته الجامعية بالخرطوم، انتقل إلى "لندن" حيث أكمل تعليمه العالي في الشؤون الدولية. عمل في الإذاعة البريطانية، ورأس قسم الدراما فيها، عاد بعد ذلك إلى السودان و عمل مديرا للإذاعة.تميزت رواياته بتصوير أناس بلده و بصياغة قولهم الصامت و الخفي.له قدرة فائقة على الإبداع. من رواياته: موسم الهجرة إلى الشمال (رواية) عرس الزين (رواية)، بندر شاه ضو البيت (رواية) دومة ود حامد (مجموعة قصصية). أنظر يمين العيد في معرفة النص، ص279.

[2]) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص03.

الأنثى هي أقل قوة من الرجل، كما أنها تتميز في أعين بعض الرجال بالجمالية والفتنة فقط، وبالتالي ينقص من قيمة الحضارة ويرسمها كيانا خادعا.

في حين يستحضر الشاعر نص "الطيب صالح" بالوجه المعاكس، المؤكد لمكانة بلقيس الرفيعة ومنه الأنثى، حيث استعمل أسلوب التخصيص والحصر، فحصر الحضارة في الضمير (أنت) ليدل على شخصية (الأنثى) (الحضارة أنت)، ثم تبعها بالتأكيد بذكر اسم "بلقيس" كاسم علم دون الإشارة إلى الأنثوية (الحضارة ← أنت ← بلقيس)، لتبدو الحضارة هي شخص "بلقيس" لا أنوثتها، لتلتقي بالأنثى في الجزء الثاني من العطف (والأنثى حضارة)، مناقضا "الطيب صالح" ومؤكدا للجزء الأول من تمثيله. فيتعامل مع ما بقي من "بلقيس"، حيث بلقيس = (الذات+الأنثى) فيقول (الأنثى ← الحضارة) إذن كل ما في المرأة هو حضارة.

فالمرأة كعنصر مواز للرجل هي حضارة، والمرأة كعنصر مخالف للرجل هي حضارة إذن:

المرأة// الرجل[1] ⟸ المرأة الشخص = حضارة = القوة

المرأة ≠ الرجل ⟸ المرأة الأنثى= حضارة = الجمال

⟸ المرأة= الحضارة (القوة + الجمال)

إذن: نزار ≠ الطيب صالح

أي: النص الحاضر **ينفي** النص الغائب.

إذن هناك تعارض في التناص مع مقولة الكاتب "الطيب صالح"، من خلال قلب الشاعر للتركيب الغائب، مؤكدا دائما أهمية المرأة في نمو المجتمعات والأمم.

يحضر في نصنا "بلقيس" أسلوب الخطاب اليومي مرة أخرى، وكأن "نزار" يريد أن يعيش في قصيدته كل الأزمنة وكل الأجيال وكل المستويات، ففي موقف الاستغراب والاستفهام بغرض المعرفة يقول:

ماذا يقول الشعر يا بلقيس في هذا الزمان

ماذا يقول الشعر؟ في العصر الشعوبي المجوسي الجبان.

فتثير انتباهنا لفظة (الشعر) المرتبطة مع (ماذا يقول)، فَنُحْدِثُ تقديمًا وتأخيرًا لحروف كلمة (الشعر) لتصبح (الشرع)، ونحصل على التركيب التالي:

[1]) الرمز (//) يعني يوازي.

ماذا يقول الشرع يا بلقيس في هذا الزمان؟

ماذا يقول الشرع؟ في العصر الشعوبي المجوسي الجبان.

لنلتقي مع صيغة الخطاب الاستفهامي الديني، للفتوى في الأمور الملتبسة بين (الحلال والحرام والمباح...) لإعطاء الأحكام و الرأي الشرعي، فالقضية متعلقة بالدين وبرأي الله باعتباره هو المشرع، لتبدو "بلقيس" مقابلا للمفتي والعَالِم:

(بلقيس/العالم =الإمام) ⟺ (بلقيس = الشريعة)

⟺ (بلقيس = الإسلام)

⟺ (قتل بلقيس = قتل الإسلام)

كما يلاحقني بيت "الشافعي"[1] في هذين السطرين السابقين، ويأبى إلا أن يحضر في قصيدة "نزار" متعلقا بكلمة (الزمان) والعتاب، المتضمن في طلب الرأي من "بلقيس"، إذ يقول الشافعي:

نعيب الزمان و العيب فينا وما للزمان عيب سوانا[2]

فيرجع الشافعي كل العيوب إلى الإنسان، ويبرئ الزمان؛ الذي نؤذيه بعيوبنا، فتسري مفردة يرجع "الزمان" في قصيدتنا متجردة من معناها المعجمي:

ماذا يقول الشَّرْعُ يا بلقيس في هذا الزمان

محملة بالمعنى الذي ألصقه بها الشافعي، وكأن الشاعر يريد أن يقول بأن السؤال مطروح حول الأمة العربية التي تعيب الزمان والعيب فيها، فنتصور السطر الشعري كالتالي:

ماذا يقول الشَّرْعُ يا بلقيس في هذا الزمان الذي نعيبه و العيب فينا...؟

ليصبح القول حسب بيت الشافعي كالتالي:

ماذا يقول الشرع يا بلقيس في الأمة العربية.

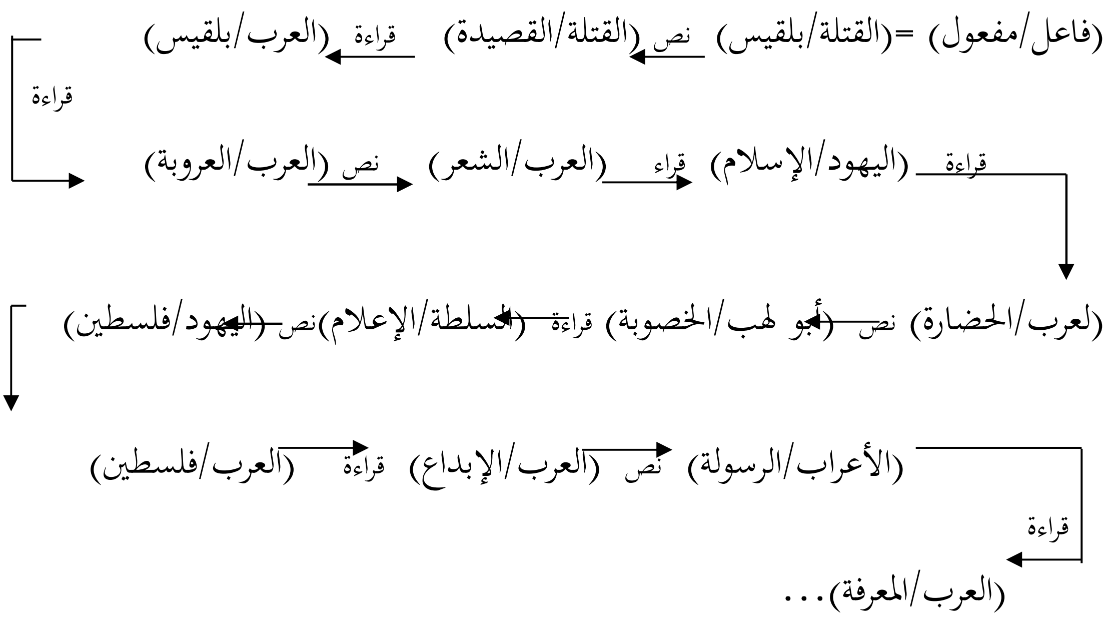
ويتداخل بذلك النص مع الخطاب اليومي، والخطاب الشعري، ليلجأ إلى الفتوى في الأمة العربية المتخاذلة، بعد أن حاكمها في المحاكم البشرية من خلال اعترافاته (سأقول في التحقيق..)، فقد يريد الشاعر أن يرسخ اعتقادا في نفوس (الآخر)؛ إذ لا شرع ولا حكم ولا عدل أفضل وأصح من

[1]) الشافعي (محمد بن إدريس: (150-204)(767-820) إمام و مؤسس المذهب المعروف باسمه أسس علم الأصول، ولد في غزة و نشأ بمكة، درس على يد الإمام مالك بن أنس في المدينة. دفن في مصر، له كتاب(الأم) في الفروع و(الرسالة) في الأصول.

[2]) ديوان الشافعي.

شرع الله، خالق هذا الكون ومشرعه، مما يرسم لنا صورة الارتقاء للشاعر، وسمو، إنسانيته وإدراك، وجوده، وأبعاده الدينية.

نلحظ من خلال استراتيجية التناص أن قصيدة "بلقيس" خضعت لتداخل نصي واسع تحاورت، فيه مع النص الديني باختلافه (القرآن، الحديث، الإنجيل). كما أخذ التاريخ مجالا واسعا عبر كل عصوره (قبل الإسلام وفي التاريخ الإسلامي)، كما عمقت الأسطورة تجربة الشاعر وجَذَّرَتْهَا في تاريخ البشرية جمعاء، فأخذت التجربة عند الشاعر كل أبعادها، وانتقلت من الخصوصية إلى التعميم، ومن الذات الفردية إلى الذات الجماعية؛ في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. قامت فيها الاستراتيجية التناصية على بنية أساسية تسري خفية من خلال التوامض (الظهور والاختفاء) عبر مقاطع القصيدة، يمثلها البنية الثنائية النحوية (فاعل/مفعول)، التي تنمو في النص لتأخذ مجموعة تمظهرات[1]. و اشترك في بناء هذه التمظهرات فعل القراءة المحرَك، من خلال الموجهات النصية للنصوص الغائبة، منها (بلقيس القصيدة، الأمة العربية، الحضارة أبو لهب، فلسطين، قبائل الأنبياء، المصحف، الرسولة...)، مما حرك ذاكرة القارئ ونقَّب في ماضيه القريب والبعيد، ليستمر هذا التفاعل في الحاضر من خلال الأساليب النثرية والشعرية سواء الحديثة أم المعاصرة. كما لم يغب الخطاب العادي اليومي في نص الشاعر. مما جعل مشارب النص مشبعة زمانيا وجنسيا. وسنوضح نمو الثنائية (فاعل/مفعول) كبنية أساسية يحركها فعل القتل كما يلي:



[1]) أنظر الجزء الخاص باستراتيجية التناص في هذا البحث.

3/ استراتيجية اللاتحديد وتنشيط القارئ:

رأينا من خلال الفصل الثاني من الباب الأول في هذا البحث ماهية "مواقع اللاتحديد" ومدى أثرها في استحضار مشاركة المتلقي في عملية إنتاج المعنى النصي، والوقوف على موضوعه الجمالي. من هنا أخذت هذه الاستراتيجية أهمية بالغة في نظرية القراءة وجماليات التلقي وبخاصة عند "إنجاردن" و"أيزر"، وصفا وتحليلا لنشاط القارئ أثناء عملية القراءة، حيث يشترط "أيزر" وجود هذه المواقع حتى يكون العمل الأدبي ناجحا، فيقول: "إن العمل الأدبي الناجح لا يكون واضحا غاية الوضوح في الطريقة التي يعرض بها عناصره، لأن ذلك يفقد القارئ أهمية، فما يمنحنا فرصة تصور الأشياء هو في الواقع الجزء غير المكتوب من النص"[1]. ولهذا سنحاول السفر مع هذه الاستراتيجيات في قصيدة "بلقيس" وآلية حضور القارئ على مستوى عملية القراءة، ومدى فعاليتها –مواقع اللاتحديد– في نمو حركة القراءة وسنعتمد في هذه الدراسة لـ (مواقع اللاتحديد) على تقسيم (رولف Rolf Klocppfer) لأنواع اللاتحديد الذي جاء في كتاب "بحوث في القراءة"، كما يلي:[2]

1) شكل من اللاتحديد هو على الأرجح اتفاقي، بفضي إلى ما لا يشير إليه النص.
2) كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيه القارئ لسببٍ ببعض الخلل.
3) كل فضاء أو نقطة نصية حيث يثقل شيء ما عمدا لكي تفعِّل مشاركة القارئ.
4) كل فضاء أو نقطة نصية حيث يتعثر القارئ بدلالات متناقضة.
5) كل فضاء أو نقطة نصية تندرج في أفق مرجع مكثف إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يبني بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله.

لقد جاء نص "نزار" غنيا بمواقع اللاتحديد، مما يجعلنا نصفه بالنص المفتوح الفني احتكاما لرأي "أيزر" السابق، حيث يشحن القارئ بقدرات قرائية كبيرة من خلال الفراغات والفجوات التي تستفز ذهنه وقدراته المعرفية والأدبية، لاستغلال الحرية التي منحتها له "نظرية القراءة وجماليات التلقي".

---

[1]) روبيرت سي هوليب: نظرية التلقي، ص 231.

[2]) مجموعة من الأساتذة: بحوث في القراءة والتلقي، ص45.

ومن خلال هذه الحرية يتميز القراء من حيث الاستجابة للعمل الأدبي إلى أشكال مختلفة «فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله، ويؤول مضمونه ويثبت تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديدا»[1]

نقف في بداية قراءتنا على أول مواقع اللاتحديد في مستوى أفق النص، وبخصوص شخصية "بلقيس" هذا اللاتحديد يمكن إدراجه ضمن النوع الخامس الذي يتعلق بالمرجع المكثف للقارئ ليرجع القارئ لتاريخه، ولذاكرته باحثا عن حضور "بلقيس" فيها، ليعمل على محاولة بناء معنى قد يواجه تضاربا بين الحضور المرجعي والحضور النصي "لبلقيس"، فيشارك في بناء معنى النص متسائلا عن (أصل بلقيس وانتمائها، دينها، وعمرها، قامتها، لون شعرها، لون عينيها، سلوكها لباسها...)، لينفعل نوع ثان من اللاتحديد والمتعلق بالخصائص المتفق حول مجال تحركه، إلا أنها تختلف من حيث الدقة من فرد لآخر، كل هذا اللاتحديد يتيح للقارئ حرية واسعة للتدخل في بناء النص انطلاقا من ذاته ووجهة نظره التي تتجاذبها احتمالات عديدة يغذيها (التاريخ- الذاكرة- العرف- التقاليد...) فيجعل هذا اللاتحديد القارئ يُسْقِط بعض الاختيارات والاحتمالات على البنية النصية (بلقيس)، ليعمل على تعيينها، -إلا أن هذا التعيين لن يكون نهائيا- بل يعيش تعيينا مؤقتا معرضا للتعديل والتغيير، اعتمادا على آليتي التذكر والترقب.

نلتقي في المقطع الأول مع للاتحدي آخر من خلال الغموض الذي يعتري ضمير المخاطب (**لكم**)، (**شكرا لكم..**)، (**وصار بوسعكم**)، على مستوى مركب الجار والمجرور ومركب المضاف والمضاف إليه، وذلك بسبب قتل الشاعر للتدقيق والتفصيل في الآخر المخاطب من أجل تفعيل القارئ حيث يحيلنا هذا الضمير المبهم على المخاطب المذكر، كما يحيلنا على المخاطب المذكر والمؤنث معا. كما يجعلنا هذا المركب (**لكم**) نتساءل عن طبيعة هذه الجماعة المخاطبة وطبيعة الأشخاص الذين تضمهم (**طباعهم، أشكالهم، مواصفاتهم**...)، يفتح هذا اللاتحديد أمامنا باب مشاركة كبيرة في تعيين هذه الجماعة، من خلال تأويلنا لهذا المخاطب الذي يحتمل في قصيدتنا اختيارات عدة (العرب، الغرب، أعداء بلقيس، أعداء نزار)، أو ربما قد نختار احتمالا آخر أكثر خصوصية، يرتبط بالمركبات الجملية السابقة (فعل الشكر، وفعل الشرب)، مما يوحي لنا برضى "نزار" بموت "بلقيس". ويصبح الضمير (**لكم**) يحتمل (نزار ومجموعة متواطئة معه)، لهذا يبقى القارئ دائما في حالة تأهب أثناء قراءته للنص. فيتميز العمل الفني بالنقص عكس الموضوع

[1]) علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديسمبر 1999، ص21.

الواقعي التام، والموضوع المثالي التام، فيصفه "إنجاردن" بالقصدي: «إذ الموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل»[1]، هذا النقص هو ما نعمل على بنائه من خلال ملء الفرغات.

يظهر على مستوى **المقطع الأول** لاتحديد من نوع التناقض، وذلك في قول الشاعر:

وهل من أمة في الأرض
-إلا نحن- نغتال القصيدة؟

حيث يحمل السطران تناقضا بين علامة الاستفهام التي توحي بالجهل وعدم المعرفة وبين الإجابة التي يحملها السطر الثاني، مما يُحدِث ارتباكا لدى القارئ، ليعيد النظر في دلالة الاستفهام الذي قد يذهب إلى أنه ليس استفهاما حقيقيا، بل هو استنكار لما يحدث في الأمة العربية من ارتكاب للجريمة في حق الذات.

نواجه لاتحديدا آخر في بداية **المقطع الثاني**، من خلال ظاهرة، قد تبدو عامة في الشعر الحر، ألا وهو بناء سطر شعري اعتمادا على لفظ واحد "بلقيس"، وهي ظاهرة شعرية تعتبر من مستويات الخرق الذي أحدثه الشعر الحر، فالقارئ يواجه بياضا واسعا مقابل كلمة واحدة - كما هو الحال في قصيدتنا "بلقيس"- حيث تكرر هذا اللاتحديد في كل القصيدة، واضعا القارئ أمام غموض كبير، سببه الخلل الملاحظ على شكل القصيدة، والخرق المسجل على مستوى بنية السطر الشعري، هذا الخلل يجعل القارئ يتسائل: ماذا يعني هذا الفراغ أو البياض الواسع؟ وماهو الاحتمال الذي يمكن اسقاطه لملء هذا السطر؟.

كما تحمل الظاهرة بعض التخصيص من خلال النقاط الثلاث (بلقيس...)، التي تجبر القارئ على إكمال ما أراده النص، إذ هذه العلامة (...) علامة حذف، أي هناك محذوف يسلم نفسه للقارئ كي يعينه، والذي قد يكون ثناء على "بلقيس" إذ ما ربطناه بالأسطر التي تأتي بعده، وقد يكون معنى تألم إذا ما ربطناه بالأسطر التي قبله المتعلقة بالجريمة، وقد يأخذ احتمالا آخر حسب القارئ ومؤهلاته وكفاءته وقدرته الأدبية. ونستمر في **المقطع الثاني** حيث نلتقي في السطر الخامس بقول الشاعر (كانت إذا تمشي..) بعلامة حذف أخرى (..)، مما يجعلنا نأولها كأن نقول على سبيل المثال: (**كانت إذا تمشي في الحقول**)، فننتقل بهذا من مستوى الموضوع

[1]) فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، ص102.

إلى مستوى الأفق، لنقف على ما يسميه "إنجاردن": "الموضوعات المتمثلة"[1]، التي يعني بها الأماكن والفضاءات التي يشتغل فيها النص من (**مكان وزمان**)، بالتالي يواجه القارئ غموضا آخر على مستوى طبيعة هذا المكان (**الحقول**)، فتنهال عليه الخيارات والإسقاطات المختلفة (واسعة، ضيقة، جميلة، ليست جميلة، نوع النباتات التي توجد بها، مُسَيَّجَة، غير مسيجة، ما علاقة بلقيس بها، ...)، فيعمل القارئ على اسقاط مجموعة من الاختيارات التي يحدد بها النص وتحققه من أجل بناء المعنى والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي المتناسق، الذي قد يلتقي مع قصيدة الشاعر، وقد يختلف عنها، إلا أنه يكون مدعما بالشرعية، باعتباره ناتج تحديد موجود في النص، لا بد للقارئ أن يزيله، ليتقدم في القراءة. هذه الاستمرارية في القراءة تؤكد لنا خطأ بعض الاحتمالات والخيارات التي تصطف في ذهن القارئ أثناء مواجهة اللاتحديد، حيث يقول "أيزر" آخذا عن "إنجاردن": «مع ذلك فإنه يميز بين تحققات صحيحة للعمل وأخرى خاطئة»[2]، نشير إلى أن هذه "الصحة" و"الخطأ" تبقى نسبية فقط، إذ هي على مستوى القارئ الواحد وقد تتغير على مستوى قارئ آخر، ويصبح الخطأ صحيحا والصحيح خطأ. ومن بين مواقع اللاتحديد (الفرغات) نجد في **المقطع السادس عشر** يقول: (**سأقول في التحقيق**)، مما يثيرنا ويضعنا في توتر تدلالي، نبحث فيه عن طبيعة هذه العملية (التحقيق) فتسأل مأولين عن (المُحقِق، المُحقَق معه، مكان التحقيق)، ونستحضر قواعد عدة تستدعيهم لفظة (التحقيق) وهي (الشهود، الضحية، الجاني، العقوبة)، فنعيش كقراء لحظات إضطراب نحاول فيها إكمال تحقيق موضوع النص الذي قد نخطئ في اختيار الاسقاطات المناسبة له وقد نصيب، ولذا «فإن ملء مواقع اللاتحديد له أثر كبير في تكوين الموضوع، إلى حد أنه يستطيع تحويل الفن الراقي إلى فن منحط»[3].

فمن خلال الحرية المطلقة التي يأخذها القارئ في لحظات تحديد هذه المواقع، يستطيع أن يسيئ إلى موضوع النص وبخاصة إذا كان ذا قدرة أدبية ضعيفة، أو كان هاوي فن نقدي أو قرائي، فقد يملأ الفراغات بتعيينات بعيدة عن مجال النص، أو قد يعمل على ملء كل المواقع غير المحددة، مما يجعل النص يتحول إلى ثرثرة ساذجة، فيخلخل انسجام البنية المتراكبة، وبالتالي «يغير القيمة الجمالية للعمل»[4]. من هنا نذهب إلى أنه هناك في العمل الأدبي بعض المواقع التي تبقى

[1] المرجع السابق، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص103.
[3] المرجع نفسه، ص108.
[4] المرجع السابق، ص ن.

مفتوحة وغير محددة، هذا يجعلنا نؤكد على أن "مواقع اللاتحديد" هي سلاح ذو حدين في بناء موضوع النص. ويظهر اللاتحديد المنشط للقارئ في **المقطع السادس** من خلال علامة القول (:)، التي تعتبر من البنيات النصية الفاعلة، إذ يبدو تأثير الذات الشاعرة من خلال هذه الأقوال الجريئة وغير المقنَّعة، فرغم أن المتكلم هو القائل نجده يعتمد الأسلوب المباشر في القول بتوظيفه لفعل القول (سأقول)، ولا يكتفي بذلك، ويوظف علامة القول المباشر(:)، التي تجعلنا نعطي بعض الاحتمالات التأويلية لهذا التوكيد في القول، إذ يوحي بالعرض الحرفي لجملة مقول القول (إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول)، فإما أن الشاعر يريد أن يؤكد أمانته القولية وبالتالي يصحح أخطاء العرب في نقل الأخبار الكاذبة والمعلومات الناقصة[1]. وإما أن هذا الاعتراف ليس اعتراف الشاعر نفسه، بل هناك مُعترِف آخر، بما أن القول الذي يأتي بعد علامة القول (:) يكون لفاعل آخر.

ونجد الشاعر في **المقطع الثامن** يقول: (الموت في فنجان قهوتنا، وفي مفتاح شقتنا، وفي أوراق الجرائد..)، حيث يحمل هذا المقطع لاتحديدا فاعلا في مستوى أفق النص، يعمل هذا اللاتحديد على قتل بعض الأشياء لتفعيل القارئ، وبالذات على مستوى الموضوعات المتمثلة. وسنركز في هذا المقطع على المكان، وآلية تعيينه من طرف القارئ، فنستثمر مفردة (شقتنا) التي تحمل لاتحديدا يتعلق بالفضاء المكاني، فنشتغل على مستوى الحيز المكاني، لتنشط القراءة التأويلية والاختيارات، فنختار اسقاطات معينة من الاختيارات التالية:[مساحة الشقة (كبيرة أم صغيرة)، لون الطلاء، عدد النوافذ، وضعية الباب، وضعية الشرف، نوع الستائر، نوع الأثاث الموجود وقيمته،...]، فتختلف هذه العناصر البانية للحيز المكاني، والمميزة لشقة الشاعر، من قارئ لآخر، فيمكن للقارئ أن يتصورها من الشقق الراقية، كما يمكنه أن يتصورها من الشقق المتواضعة البسيطة. مما يجعل القراءة تتجه اتجاهين متعاكسين في بناء تصور القارئ وبالتالي إنتاج الموضوع الجمالي للنص.

ويضيف النص فراغا آخر على سطح القصيدة من خلال قول الشاعر (والحروف الأبجدية..) حيث ينتهي السطر الشعري بنقاط تدل على امتداد الكلام، لنبدأ –كقراء– في بناء هذا الفراغ وإزالة الإبهام الذي سيطر على آخر السطر، فننطلق في عملية إيراد الاحتمالات مرة أخرى، فتتندرج الاقتراحات التي تتراوح بين الصحيح والخطأ من قارئ لآخر، ونستغرق في حرية

[1] أنظر هذا البحث، ص .

نتجول بين دلالات هذه النقاط وما يمكن أن نسقطه عليها، فنلتقي مع تأولات متعددة بعدد القراء وظروف قراءاتهم، منها (الحروف الأبجدية، اللغة، الكتابة، الشعر بخاصة، الكلام الحقيقة الصادقة،...)، فكل هذه الاحتمالات التأويلية تتحقق مع قراء معينين وفي ظروف معينة.

ويحمل النص فراغا آخر على مستوى أفق القصيدة في **المقطع العاشر** من خلال ذكر الشاعر لمدينة "بيروت"، ووصفها بمكان الجريمة، مما يجعلنا نتحرك في عمق النص وفي بيناته التخطيطية، متجاوزين طبقة الأصوات وطبقة المعاني وطبقة الموضوعات، لنتحرك ذهنيا في تصور (شوارع بيروت، وممراتها، وبناياتها، ومنتزهاتها...)، كبنية عميقة للنص تساعدنا على بلورة حالة وظروف وقوع الجريمة، فتتضح لنا كل مرة، وبعد كل مقطع مدى مشاركة (القارئ/المتلقي) في صناعة المعنى وبناء الدلالة النصية، مقارنة بالمؤلف وبنيات النص، ليتدعم الاتجاه المؤيد للإهتمام بالقارئ كطرف صانع للأدب وللإبداع عامة. لذا فلا بد من التركيز وبتوسع على استهلاكية الأدب، وتطوير الاهتمام بها.

يحمل **المقطع الثالث عشر** في نهايته استراتيجية لاتحديد واضحة متتالية من خلال علامة الحذف، أي النقاط (..)، التي توحي بالنقص واللا اكتمال:

من القصيدة تطلعين..

من الشموع..

من الكؤوس ..

من النبيذ الأرجواني..

بلقيس .. يا بقليس ..

لو تدرين ما وجع المكان ..

في كل ركن...أنت حائمة كعصفور..

– وعابقة كغابة بيلسان ..

– فهناك كنت تدخنين..

– هناك كنت تطالعين ..

نلاحظ أن هذا المقطع يطغى عليه اللاتحديد الكثيف، وهو لاتحديد اتفاقي حيث يفرض على القارئ استكمال بعض الخصائص، وذلك من خلال نقاط الحذف (..). إلا أننا يمكن أن

نعتبره من اللاتحديد الذي وصفه "إنجاردن" بوجوب بقائه مفتوحا ولا يجب ملؤه، إذ يغلق ملؤه النص ويضعف قيمته الجمالية، ومع هذا فأرى أن عملية الترك هذه تعتبر في حد ذاتها تعيينا للنص، ولهذا الإلهام، حيث يجعل اللاتعيين هذه المواقع غير المحددة تحمل دلالات دون أن يقصد القارئ ذلك؛ فمثلا تستطيع أن تحمل دلالة (التعدد) بالنسبة للشموع، ودلالة (الكثرة) بالنسبة للكؤوس، ودلالة (اللذة اللامتناهية) بالنسبة للنبيذ، ويمكن أن نسقط عليها دلالة (الاشتياق) لـ"بلقيس"، وكأن الشاعر يريد أن يعبر عن شوقه، لكن يفضل اللاقول والصمت، لأن الصمت يكون أكثر توصيلا للرسالة، وأكثر تأثيرا ووقعا في نفس المتلقي، كما يمكننا -كقراء- اسقاط احتمال (الشمولية) مع كلمة (ركن)، وكأن الشاعر لم يرد أن يحدد مكانا معينا، بل فضَّل الدلالة المطلقة للفضاء المكاني، كما أن بلقيس حائمة في كل الأمكنة ومع كل أنواع العصافير، دون تحديد نوع معين. أما مع مفردة (بيلسان) فيمكن أن نسقط عليها احتمال (الانطلاق) و (الشموخ)، لتحمل معنى الاستمرارية في الممارسة، بالاقتران مع فعل (التدخين والمطالعة). ونستطيع أن نستخلص اندراج كل الدلالات التي اخترناها بتنوعها ضمن دلالة عامة ورئيسية هي (الاستمرارية واللاحدود واللاتوقف).

وتستمر هذه الظاهرة من اللاتحديد في **المقطع الرابع عشر** بالطريقة نفسها. كما نقف في **المقطع الخامس عشر** على نوع آخر من مواقع اللاتحديد السطحية، يتمثل في علامة الامتداد (...) للقول، حيث يقول الشاعر:

ها نحن ندخل عصرنا الحجري

نرجع كل يوم، ألف عام للوراء...

فلا يحدد الشاعر هذا الوراء (ما هو قدره، زمنه، تاريخ بدايته ونهايته...)، كذلك لم يحدد مستوى الرجوع، هل هو (اقتصادي، اجتماعي، ثقافي، علمي، أم هو تراجع عام وشامل)، مما يجعل القارئ يشتغل ذهنيا ليسقط بعض الاختيارات على هذه الفراغات، ليبني النص، رابطا بين جزئياته ومركِباته اللفظية، كما يمكن للقارئ أن يتصور هذا الوراء جميلا يمثل أمجادا ضائعة بالنسبة للفرد العربي، وبالتالي يصبح هذا الرجوع أيجابيا، ليكون -بذلك- مقتل "بلقيس" فائدة ومكسبا لهذا القارئ. وقد يُقرَأ هذا اللاتحديد بطريقة مخالفة، فيسقط على هذه النقاط، صفات سلبية وواقع ماض أليم، مما يجعل هذا الوراء حزينا، وكلما تعمقنا فيه من ألفية لأخرى متراجعين، زادت آلامنا وحسراتنا. ليصبح مقتل "بلقيس" علامة ألم وحزن.

وتتكرر مواقع اللاتحديد من خلال علامة الحذف (..)، ليفتح الشاعر أمام القارئ أبوابا واسعة للمشاركة في بناء الموضوع الجمالي اعتمادا على استكمال النقص الموجود في النص، من خلال بناء الدلالات الجزئية. هذا الحذف الذي قد نلمؤه بمعارف يجهلها الشاعر وقد نملؤه بأسباب الجهل التي أصبح الشاعر يعيشها، حيث يقول في **المقطع السابع عشر**:

لست أدري .. كيف أبتدئ الرسالة.

ونقف في **المقطع السابع عشر** على علامة نصية جديدة يُبْنَى من خلالها فراغ مهم يطالب القارئ أن ينشط في المجال التأويلي، ليفسر ما أعرض الشاعر عن تفسيره، إما قصدا أو عن غير قصد، فنجد الشاعر يقول:

كل الحضارة ، أنت يا بلقيس، والأنثى حضارة

فرغم أن المركب اللفظي الأول (كل الحضارة) متعلق ومتصل بالمركب اللفظي الثاني (أنت يا بلقيس)، إلا أن الشاعر يوظف علامة الفصل بين الجمل (الفاصلة) [،]، لنشعر بنوع من الخلل في استخدام الفاصلة، يدفعنا للتموقع في النص، وشرح هذا الفصل غير الشرعي بين عناصر الجملة، ويختلف تفسير هذه الفاصلة، التي قد نذهب إلى أن المراد منها هو إفراد "الحضارة" من خلال تركيز الدلالة على اسناد هذا المعنى للأنثى "بلقيس"، ليؤكده من خلال تكرار الجملة، بتركيب مخالف اعتمادا على آلية القلب، فيتحول المركب من (الحضارة أنت) إلى (الأنثى الحضارة) أي (أنت حضارة).

ويكتض **المقطع الثامن عشر** بمواقع لاتحديد كثيرة على مستوى سطح النص، ليشكل فراغات نصية، يتحرك من خلالها القارئ، نستطيع تبويبها في نوع اللاتحديد الناتج عن نقص في البنيات النصية، يفترض على القارئ إكماله، حيث يقول الشاعر:

إني أعرف الأسماء .. والأشياء .. والسجناء

والمستضعفين والشهداء .. والفقراء ..

فنلاحظ تناوبا واضحا بين مواقع اللاتحديد التي تمثلها علامات الحذف (..)، وبين مواقع التحديد التي تمثلها بنيات النص، حيث وظف الشاعر "الدوال" الشاملة (الأسماء، الأشياء السجناء، الشهداء، الفقراء)، ليأتي دور القارئ من خلال اسقاط الاحتمالات المناسبة في مواقع الحذف، والتي تتمثل في عملية إدراج التجزئة، والتصنيف، والتدقيق لهذه الدوال، لتوضيح المعنى أكثر،

والوقوف على مقاصد الشاعر أو الاقتراب منها. فيبدو "نزار" وكأنه أراد إجبار القارئ على المشاركة في النص، من خلال استفزازه بهذه الفراغات، أو ربما يريد الشاعر أو يُحمِّل القارئ مسؤولية التأويل، ليتخلص منها والتي قد تضعه في مواجهة مع الحاكم، والمسؤولين فيصل إلى أهدافه، ويكشف الحقائق ويُعرِّي الجرائم، دون أن يتورط، أو يواجه أصحابها. وينتج هذا اللاثبات في الاحتمال عن اللاتحديد الذي يوجد في **المقطع الثامن عشر**، مما يؤكد الدور المتحرر للقارئ في صناعة النص نتيجة هذه الفراغات.

يحتوى المقطع نفسه على لاتحديد جديد سببه التناقض، حيث يصف الشاعر واقعه المرير الذي يعيشه عالمه العربي، فأصبح يرى أنه:

لا فرق بينه السياسة والدعارة!!

ويختم السطر الشعري بعلامة تعجب مكررة، ليجعل القارئ يتغاضى عن المرور للسطر الموالي. ويكون بذلك سبب اللاتحديد هو التناقض بين حقل دلالي تمثله المعرفة، وحقل دلالي تمثله الدهشة. ليتوقف القارئ عند هذا التعجب مفسرا ومؤولا؛ فقد يصل إلى أن الشاعر يعيش مع القارئ دهشة واستغرابا واستنكارا لهذا الواقع الغريب عن سِجِلِّه وذخيرته المعرفية، وتجارب حياته الماضية، التي اعتاد مجتمعه أن يستنكر فيها هذه الممارسات الدنيئة.

تتضح في **المقطع الثالث والعشرين** مواقع لاتحديد جديدة من خلال بنيات الاستفهام وبالضبط من خلال علامات الاستفهام، حيث يقول الشاعر:

ماذا يقول الشعر يا بلقيس

في هذا الزمان؟

ماذا يقول الشعر؟

في العصر الشعوبي

فيطرح الشاعر أسئلة نستدل عليها من خلال علامات الاستفهام المشكلة في النص، فيذهب القارئ إلى أن هناك بنية استفهامية، إلا أننا يمكن أن نقرأ هذا الاستفهام أنه لا يطلب إجابة ليقتصر على التساؤل، فنصطدم بغموض وإبهام كبيرين ويكون سبب اللاتحديد هنا هو نقص بنية مهمة ولازمة للاستفهام هي الإجابة، مما يُحَرِّض القارئ على بناء إجابة يتموقع من خلالها في النص بانيا ومكملا له. ويمكن أن يؤول عدم وجود إجابة بجهل الشاعر لها، فتبدو معرفته بسيطة بالحياة. كما يمكن تأويل هذا الاستفهام بالشكلي فقط، أي لا يريد الشاعر من خلاله إلا تقرير

حقائق معينة، كما يمكن أن تكون هذه الاستراتيجية في عدم وجود إجابة، قصدية من الشاعر، كي يستحضر ذهن القارئ، وينشط مشاركته وفعاليته في بناء معنى النص.

نصل إلى آخر موقع لاتحديد على المستوى السطحي الظاهر من القصيدة في المقاطع الأخيرة، حين يقول الشاعر:

قتلوا الرسولة.

ق ت ل و ا

ا ل ر س و ل هـ

فنصطدم بلاتحديد تمثله الفراغات الفاصلة بين أحرف السطرين الأخيرين؛ حيث تبدو فضاءات بيضاء تتفاعل مع ذهن القارئ لاعطاء تفسير لهذه الظاهرة، التي تخرق أفق اللغة العربية -التي تتميز بالطابع الاتصالي بين حروفها- هذا اللاتحديد يجعل القارئ يدور في جملة احتمالات منها (أنها دلالة على تعب الشاعر ويأسه، أو أنها دلالة على أنتهاء الأمل في الحياة، وتفرق وتشتت كل الموجودات بعد موت بلقيس، أو دلالة على اللاتصديق لما حدث لـ"بلقيس") لتتمظهر في هذه الدهشة واللاقدرة على نطق الحروف متواصلة. وبالتالي يتجسد اللاتحديد هنا من خلال الخلل الملاحظ على لغة السطرين، هذا الشعور بالخلل يجعل القارئ يتحرك لاعطائه تفسير بغية إزالته.

كما يمكننا أن نشير إلى مظهر آخر من مواضع اللاتحديد النصية، يتمثل في نسبة البياض المسيطر على النص ككل، إذ يمثل البياض على سطح الورقة نسبة الثلثين مقارنة بالسواد المتمثل في الكتابة[1]، مما يجعل دور القارئ يفوق دور الشاعر في هذه القصيدة، إذ بالإضافة إلى اللاتحديد المتداخل مع القصيدة كمركبات جملية، وعلامات سيميائية، نجد هذا الفضاء الفارغ الذي يفتح للقارئ نزهة تأويلية واسعة يكاد يضمحل معها دور البنيات النصية. في الوقت نفسه يضع هذا البياض القارئ في دوامة غموض، وأمام قراءات عدة لهذا الفضاء، الذي قد يُتَرْجَم بشعور الفقد والفِراق الذي يسيطر على الشاعر وعلى جو القصيدة كلها.

من خلال هذه القراءة لمواقع اللاتحديد وتوضيح أثرها في تفعيل مشاركة القارئ، نخلص إلى أن نص "نزار" يمثل حضورا جماليا وفنيا راقيا، تمكن من مراودة القارئ واستفزاز ذاكرته وقدراته الاستذهانية والتحليلية والتأويلية. تجعل هذه الميزات "نزار" يرتقي من خلال قصيدة "بلقيس" إلى

---

[1]) أنظر، نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج4، ص 9، وما بعدها، وأنظر نص القصيدة في نهاية البحث، ص .

صانعي النصوص الأبدية، التي تعيش في كل العصور من خلال مواقع لاتحديدها وانفتاحها على القارئ عبر التاريخ. فاستطاعت مواقع اللاتحديد التموقع كاستراتيجية هامة وفاعلة في نص "نزار" لمجموعة من الأسباب:

أ/ ابتعدت هذه المواقع عن طبيعة التعجيز والخلل النصي.

ب/ انتشرت على كامل مقاطع القصيدة، مما أظفى على القصيدة التوازن والتشويق.

ج/ مسَّت هذه المواقع جميع المستويات النصية (الشكل، المضمون، اللغة، البلاغة البيبليوغرافيا..).

د/ امتدت هذه المواقع في معظم مجالات الذخيرة المعرفية للقارئ (الدينية، التاريخية الفنية، الأدبية).

4/ استراتيجية أفق التوقع بين البناء والهدم وآلية بناء العنى:

تعرضت في الأجزاء السابقة للاستراتيجيات النصية المهيمنة والفاعلة في عملية القراءة وتوجيه القارئ، كما تعرضت لاستراتيجية اللاتحديد وتمفصلها في البنية النصية كآلية قراءة وسوف أحاول في هذا الجزء الوقوف على أهم إجراء اعتمده "ياوس" في نظريته وهو مفهوم (أفق التوقع)، لأعمل في الوقت نفسه على إستبيان آلية بناء المعنى وإنتاج الدلالة في النص. معتمدة -أحيانا- على القراءة التي أنجزتها في الفصل الأول من هذا الباب كنموذج قرائي.

ينطلق القارئ في قراءة النص من خلال أول مفتاح يواجهه، وأول موجه نصي الذي هو العنوان "بلقيس"، حيث يحدث أول لقاء بينه وبين النص، فالقارئ محمل بأفق خاص به أخذه من الواقع النقدي السائد (نزار شاعر المرأة، الذي يشتغل على مستوى جسد المرأة، راسما إياها، مادة مستهلكة، تُرمَى بعد مدة زمنية من استغلالها، ليتم استبدالها بقطعة أخرى (امرأة أخرى))، إذن هذا هو الأفق الذي شحن به النقد الأدبي بصفة كبيرة أذهان القراء، فأول تصور هو أن "بلقيس" امرأة "نزار" في هذه القصيدة. وسأتبنى هذا الأفق مبدئيا باعتبار أن «لكل قارئ أفق توقعاته الخاصة»[1]، كما له حرية الاختيارات التأويلية في النص، مهما كانت هذه التأويلات قريبة أو بعيدة عن مقصد المؤلف، إذ إن «عينات القراء يمكنهم ملء الفراغات في النصوص بأي شيء مهما بدا بعيد الاحتمالية بالنسبة للسياق الداخلي مادام يحقق لهم تأويلا متسقا يرتاحون إليه أو يساعدهم

[1]) حميد لحميداني: في تلقي القصة القصيرة، مجلة البيان، الكويت، ع 392، ص 10.

على قضاء مآربهم الفكرية أو النفعية»[1]، فعندما نقف على العنوان نجده يتميز باللاتحديد مثلما أشرنا في الجزء السابق، يبقى القارئ في حالة لا اندماج مع النص، حيث يعيش اغترابا عنه النص.

وقبل أن نتابع حركة أفق التوقع، لابد أن أشير إلى أنني سأعمل على متابعة آلية إنتاج المعنى وبناء الدلالة في النص، ولكي أوضح هذا الاشتغال التدلالي للقارئ على مستوى النص والاستراتيجيات المتصاعدة والمتنازلة التي يعتمدها في البناء والتقويض أثناء النشاط القرائي سأعتمد طريقة عرض الاختيارات* والاحتمالات المحورية في النص، التي يمكن أن نتخيلها كقراء، ويمكنها أن تشكل نقاط انعطاف في الدلالة النصية، ويؤيدني في عرض هذه الاختيارات، التي يمكن أن تتميز بالقصور على ما يجب أن يكون حسب رأي منظري نظرية القراءة وجماليات التلقي في «كون تحليل النصوص الإبداعية وفهمها، أو تأويلها، ما عاد فيه موقع لمن يدعي الحقيقة المطلقة، ولا حتى الحقيقة الواقعية الحرفية، مادام الأدب له استقلالية كبيرة تجعله دائما يتحدى الأزمنة والأمكنة ويبقى على الدوام صالحا للتأويل، دون أن تبق فيه هذه الخاصية»[2]، لهذا سأقوم بعرض الاحتمالات القرائية في جدول، كما سأقرن كل احتمال دلالي بالموجه النصي المرافق له والمؤثر فيه، وكذلك الأفق الناتج عنه، وملاحظة حول تغير أو ثبات الأفق. وسيكون عدد الجداول بعدد المقاطع المختارة للضرورة المنهجية، كما سأقترح أربعة نماذج قارئة أسميها على التوالي (أ، ب، ج، د). وفي الأخير سأختار قراءة نموذج[3] ما لأدرس ظاهرة البناء والهدم لأفق التوقع، وكذلك أدقق في آلية بناء المعنى النصي -كنموذج توضيحي فقط-، وأنطلق من العنوان لأمثل احتمالاته في الجدول (1)، حيث سأطرح في كل مقطع سؤالا محوريا لتوفير شروط المقارنة والاستنتاج، فيكون السؤال نفسه بالنسبة لكل القراء وأشير -أيضا- إلى أنه سيكون هناك تداخل كبير بين عنصر استراتيجية أفق التوقع وبناء الدلالة والعنصر الذي سبقه استراتيجية مواقع اللاتحديد وتنشيط القارئ، وهو ما أشرت إليه في الجزء النظري؛ في كون مفاهيم نظرية القراءة وجمالية التلقي متداخلة إلى حد كبير، كما أن آليات التفاعل بين النص والقارئ تتم في وقت متزامن لا يمكن فصل مراحلها، إلاَّ شكليا من أجل الإفهام فقط[4].

---

[1]) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 350.

*) ربما لن تكون هذه الافتراضات والخيارات هي كل ما يتصوره القراء باختلاف ظروفهم المكانية والزمانية، إلا أنني سأحاول تغطية أهم الاختيارات والاحتمالات، رغم أن غرضي ليس احتواء كل الاختيارات وإنما أخذ عينة للوقوف على آلية إنتاج المعنى من طرف القارئ، وكيفية توظيف للموجهات النصية.

[2]) حميد لحميداني: في تلقي القصة القصيرة، ص 10.

[3]) سأختار نموذجا واحدا فقط، كي لا تكون الدراسة طويلة أي راعيت طبيعة البحث.

[4]) أنظر القسم النظري من هذا البحث، ص .

العنوان: من هي بلقيس؟

القارئ	الاحتمال الوارد	الموجه النصي أو المرجعي	الأفق المبني
أ	بلقيس هي ملكة سبأ	مرجعية دينية	القصيدة تتناول قصة قرآنية
ب	بلقيس هي زوجة نزار	مرجعية ثقافية	القصيدة تتناول مدح الشاعر لزوجته ووصفها
جـ	بلقيس هي أُمُّ نزار	مرجعية نفسية	القصيدة تتناول وصف الشاعر لأمه(المرأة=الأم)
د	بلقيس عشيقة نزار	مرجعية نقدية	القصيدة تتناول قصة الشاعر مع عشيقته

المقطع الأول: لماذا الشكر (دلالة الشكر)؟

أ	الشكر غير حقيق بل العتاب	فحبيبتي قتلت	بلقيس أصبحت امرأة على علاقة بالشاعر
ب	الشكر حقيقي	قبر الشهيدة	بلقيس استشهدت من أجل قضية
جـ	الشكر مقدم لآخر من أجل خدمة ما، مجهولة	مرجعية نفسية	يتحدث الشاعر عن قتل حبيبته، هناك امرأة قتلت
د	بلقيس عشيقة نزار	مرجعية نقدية	موت الحبيبة وبقاء العشيقة بلقيس

المقطع الثاني: ما دلالة الفعل (كان)؟

أ	موت بلقيس ونهايتها	بلقيس ...كانت	موت بلقيس
ب	بلقيس موجودة في الماضي	كانت	موت بلقيس
جـ	ماضي جميل لبلقيس	كانت أجمل	المرأة التي قتلت بلقيس

المقطع الثالث: ما علاقة بلقيس بالشاعر؟

أ	علاقة حلول وتماهي	ياوجعي	قتل بلقيس قتل للشاعر
ب	علاقة حب وترحال	يا غحريتي	الشاعر على علاقة وطيدة بها تجعله يشتاق إليها
جـ	علاقة كتابة وإلهام	يا وجع القصيدة	لن يكتب الشعر بعد بلقيس
د	علاقة زواج	يا زوجتي	بلقيس رمز الخصب

المقطع الرابع: ما دلالة علامات الاستفهام؟

أ	الاستهزاء واللوم	أية أمة عربية قبائل قتلت قبائل	الموت متجذر عند العرب، فهم قتلة.
ب	الاستفسار عن القاتل	تغتال	قاتل بلقيس لازال مجهولا
ج	الاستفسار عن غياب الشعراء	أين السموأل؟ والمهلهل؟	افتقاد العصر للشعراء الفحول
د	الاستفسار عن كل الشجعان	الغطاريف الأوائل	أصبح العالم خاليا من الشجعان

المقطع السادس: ماذا أفاد الطباق في الجملة (مابين الحدائق والمزابل)؟

أ	إبراز خطورة الغموض والفوضى	التحقيق القائد أصبح مقاول اللص أصبح مقاتل	القصيدة تتناول قصة قرآنية
ب	عدم القدرة على التفريق بين الجمال والرداءة	كيف نفرق	ضعف القدرات الإدراكية عند الإنسان
ج	توضيح جمال الحدائق	من الحدائق والفصول	الوطن العربي جميل باخضراره وطاقته الزراعية
د	إبراز مساوئ المزابل	مرجعية نقدية	المزابل سيئة على كل ما في الطبيعة

المقطع الثامن: ما هي ماهية الجماعة التي تتمظهر من خلال: نون الجماعة (منَّا)؟

أ	العرب جميعهم	يغتالنا عرب	انتشار الجريمة المقنَّعَة في الوطن العربي
ب	الشاعر وبلقيس	شققنا، شرفتنا	تعرض الشاعر لخطر الموت بعد بلقيس
ج	الشاعر وأصدقائه	نون الجماعة	الشاعر محب لأصدقائه
د	الشاعر وكل المثقفين	أوراق الجرائد	انتماء الشاعر لطبقة مثقفة

المقطع الحادي عشر: ما دلالة تكرار كلمة (مشتاقون)؟

أ	الحرقة واللهفة	يسأل، نصغي الأخبار	افتقاد الشاعر لزوجته ومأساة الإعلام العربي
ب	دلالة فنية من أجل إحداث إيقاع	القراءة الصوتية	قدرة الشاعر اللغوية وبلاغة خطابه الشعري
ج	تأكيد الإسرار على المعرفة	الأخبار غامضة	وجود أسرار يجب أن تعرف

د	تأكيد إيصال الفكرة إلى السامع	التكرار	إحساس بالضعف، وفقد الثقة في النفس

المقطع الثاني عشر: على ما يدل الفعل (مازال)؟

أ	التأكيد على المقاومة لموت بلقيس	زروعك وجهك	الشاعر يرفض موت حبيبته
ب	إعجاب الشاعر بالنباتات الموجودة في البيت	على الحيطان	اخضرار البيت وجماله
ج	النباتات لم تمت واخضرت	باكية	الشاعر سيقاوم ولوحده
د	ثبات كل شيء وبقائه كالماضي	ما زالت	كل شيء تجمد وثبت بعد بلقيس

المقطع الثاني عشر: ما دلالة العدد (ثلاثة)؟

أ	نزار وابنيه	زينب، عمر	افتقاد الجميع لبقيس الأم الأثر عميق
ب	نزار وصديقيه	/	بلقيس كانت صديقة الجميع
ج	نزار وصديقات بلقيس	مكانة بلقيس الاجتماعية	وفاء نزار لعلاقات بلقيس الاجتماعية
د	نزار ووالدي بلقيس	/	نزار يُقَدِّر أهل البيت لأنه يحبها

المقطع الرابع عشر: ما دلالة نقاط الحذف في المقطع(14)؟

أ	اشراك القارئ في بناء المعنى وتكملة النص	وقوعها بعد عموميات (ماضي، مغنيا)	انتشار أثر الجريمة في أشياء أوسع من القصيدة
ب	عدم إكمال الشاعر للقول	وجودها آخر الأسطر	تعب الشاعر وحزنه الشديد
ج	عفوية (لا دلالة)	يمكن حذفها	هناك إطناب في نص الشاعر
د	لا تفيد شيء (خطأ مطبعي)	وضوح الجمل	/

المقطع السادس عشر: لماذا كربلاء دون مدينة أخرى؟

أ	لأنها موقع جريمة آل النبي الأولى	تبتدئ (الفعل)	سبب الجريمة عند العرب قديم
ب	لأنها من العراق بلد (بلقيس)	فَجَرُّوكِ	القتل متعلق ببلد الحبيبة (بلقيس)

ج	لأنها بلد (علي) الذي قتله الشيعة	فعندنا	الجريمة سببها ديني متعلق بالإسلام

المقطع العشرون: ما سبب توظيف "أبي لهب" ؟

أ	لأنه عدو قوي يرتبط بالدين	كما يريد أبو لهب	العدو هو الكفر
ب	لأنه شخصية ذات نفوذ	لا... دون رأي	العدو الأساسي يعود لمرجعية دينية
ج	الشاعر يتحدث عن معاناة محمد صلى الله عليه وسلم	أمر أبي لهب	أبو لهب عدو محمد والإسلام
د	الصراع بين الإسلام والكفر	السيرة النبوية	/

المقطع الثاني والعشرون: على ما تدل فلسطين؟

أ	فلسطين بلد محتل يعاني نفس المعاناة	ومحو عن التاريخ عاره	الجرح الفلسطيني عار العرب لا بد من محوه
ب	اشتياق الشاعر لفلسطين وتمنيه لقائها	لو ...	التذكير بحالة فلسطين، الشاعر يشعر بقضية إخوانه
ج	التمثيل لمشكل وعار الأمة العربية	/	/

المقطع السادس والعشرون: ما دلالة الحروف المتقطعة في السطرين الأخيرين؟

أ	يأس الشاعر واستسلامه	تباعد الحروف والأصوات	كل شيء بعد بلقيس انتهى
ب	تعب الشاعر لكنه يصر على التحدي	ستظل (الفعل المضارع)	استمرار المقاومة رغم كل الأزمات
ج	عدم الرغبة في الاعتراف بالواقع	تقطع الحروف لعدم الرغبة في نطقها	الشاعر سيقاوم، ولو وحده
د	ثبات كل شيء وبقائه كالماضي	سيعرف الأعراب يوما أنهم قتلوا الرسولة	الجريمة شنيعة قضت على كل شيء رسالي

من خلال هذه الجداول، التي حاولتُ فيها توضيح عملية تعدد الاختيارات والتأويلات التي يطرحها ذهن القارئ، من خلال الموجهات النصية ومن خلال مواقع اللاتحديد، نلاحظ التوتر الذي يعيشه القارئ، ليتم اختيار احتمال ما بالاستعانة بوجهة نظر معينة، ترتبط بمرجع نصي (البنيات النصية)، ومرجعيات ثقافية واجتماعية ودينية تخص القارئ، ليلتقي الذاتي بالموضوعي، فيتكون الموضوع الجمالي الذي لا هو مثالي، ولا واقعي، ولا ذاتي محض، ولا موضوعي محض، بل أكثر ما يميزه هو القصدية[1] التي تبقيه مفتوحا يعيش في كل زمان ومع كل قارئ، من خلال القراءة، كما يضمن وجوده وبقائه محميا من التشتت والضياع بين التفسيرات النفسية، والاجتماعية من خلال البنيات النصية، التي تعتبر المنطلق الأول والأوحد لقراءة النص. وسنقف فيما يلي على حركية القراءة، وآليات بناء الأفق بالنسبة للقارئ الأول، على سبيل المثال.

انطلق القارئ (أ) من الأفق المفترض (الأفق المتَّهِم لنزار)، ليلتقي مع العنوان؛ حيث يحدث حوار بينها، فيتصور القارئ (أ) أن بلقيس هي ملكة سبأ، مستعينا بالمرجعية الدينية (القرآن الكريم)، وبالتالي نقف على مسافة فاصلة بين القارئ (أ) والنص. وبعد قراءة العنوان يتحول أفق القارئ إلى "بلقيس" ملكة سبأ، لأنه ذو مرجعية دينية ومعرفة بالحوادث مع "سليمان"، إلا أننا نلاحظ رغم أن احتماله جائز إلا أنه غير صحيح، ولا بد للقارئ حتى يصحح هذا الأفق أن ينتقل إلى **المقطع الأول** علَّه يجد حلا لهذا اللا اندماج لأفقه مع أفق النص.

يلتقي القارئ مع أول مكوّن لفظي في **المقطع الأول** (شكرا لكم)، ليضيف إلى ذهنه شخصا آخر غير "بلقيس" يتفاعل مع الشاعر، إلا أنه مجهول، فلا بدا أن يتقدم في القراءة حتى يزيل الإبهام، «إذ تلقي النص الأدبي لا يتم كباقي الفنون، بل يكون زمانيا، ولا يمكن أن يُدْرَكَ في لحظة واحدة، ولا ينفتح إلا في نهاية القراءة، ليبدو كموضوع متحقق»[2]. فينتقل القارئ متحركا في النص، ليتحول إلى بنية نصية، يُرَى من خلالها النص، تَقرَأ وتُؤوِل وتقف على مواقع اللاتحديد صعودا ونزولا، من البنية السطحية إلى البنية العميقة، في إطار ما يسميه بعض النقاد بالاستراتيجيات المتصاعدة والاستراتيجيات المتنازلة.

يختار القارئ في **المقطع الأول** دلالة الشكر غير الحقيقي، حيث انطلق من البنية اللغوية للشكر (شكرا)، ليصطدم بنقطة تَحَوُّل فعَّالة وهي (حبيبتي قتلت)، هذا المركب يفرض على أي

[1] أنظر الجزء النظري من هذا البحث ص .

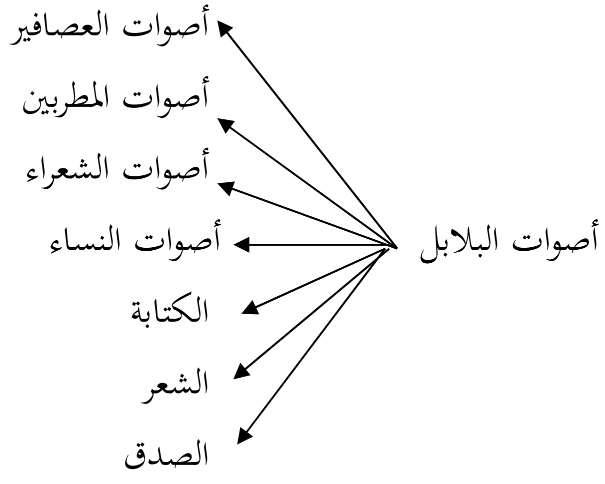
[2] أنظر: صلاح فضل: شفرات النص، ص 155.

قارئ –مهما كان– أن يقرأ الشكر بدلالة تتلاءم مع الفقد، ليقف بذلك القارئ على (دلالة غير حقيقية للشكر) تتمثل في (اللوم) و(العتاب)، ليبدأ في الاقتراب من أفق النص وتقليص المسافة الفاصلة بينهما؛ حيث يهدم الأفق الأول ويبني أفقا جديدا تتضح فيه العلاقة بين الشاعر وبلقيس.

يلتقي في **المقطع الثاني** مع بنية المشكل في الفعل الماضي (كان)، الذي يؤكد ماضوية "بلقيس"، فنرى أن القارئ (أ) هو الآخر، اختار فرضية موت "بلقيس"، مما يوضح لنا تطور الأفق السابق إلى أفق جديد، أين يحدث ما يسميه "ياوس" اندماج الآفاق.

يصل القارئ في **المقطع الثالث** إلى اكتشاف علاقة الشاعر ببلقيس، حيث تبدو علاقة تماهي وحلول، من خلال ياء النسبة التي يوظفها نزار (يا وجعي)، مما يفرض على القارئ المطابقة بين بلقيس والشاعر ليستنتج أن العلاقة هي علاقة بين زوجة وزوجها.

يستغرق القارئ في **المقطع الرابع**، ليصطدم، بأفق نصي جديد فالشاعر كان يعاني آلام حبيبته ويكره قتلها، ها هو يتحول إلى اتهام الأمة العربية بالقتل. مما يفرض على القارئ تغيير أفقه ليتلاءم مع أفق النص، أو رفض هذا الأفق الجديد وإغلاق القراءة، نتيجة عدم الاتفاق بين الأفقين. وبالفعل نجد القارئ (أ) يبحث في الموجهات النصية، حتى يجد أسلوب الاستفهام (أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟)، ليجد أنه ليس أسلوب استفهام، بل يحمل اتهاما واضحا للأمة العربية بقتل أصوات البلابل. هذا المركب اللفظي –أصوات البلابل– يثير عند القارئ فراغا وغموضا (ماذا يعني الشاعر ب) لتبدو له اختيارات عدة:



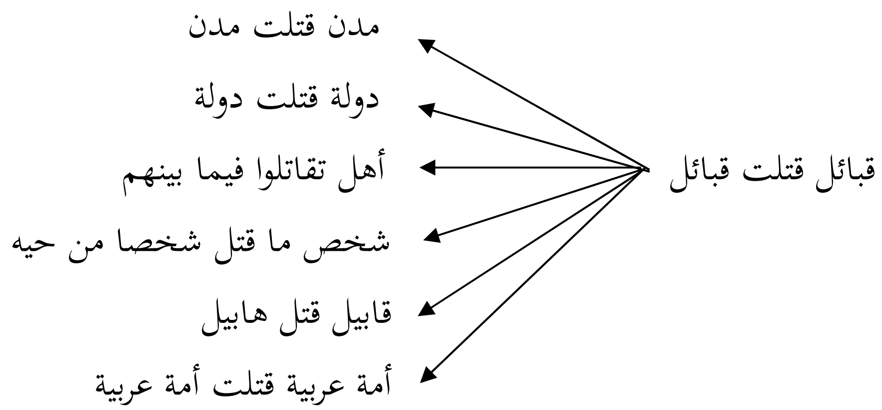
في إطار هذه الاختيارات يضطر القارئ إلى الأخذ بواحد منها، ومن خلال آلية التذكر –التي شرحناها في الجزء النظري– يعود القارئ إلى قول الشاعر في المقطع الأول: (وقصيدتي

اغتيلت) وبالمطابقة بين هذا السطر والافتراضات السابقة يصل إلى تكوين أفق جديد منطقي من خلال الحركة الصاعدة والنازلة في القصيدة، يقوم هذا الأفق على أن معاناة الشاعر لم تبق في جريمة قتل الحبيبة، بل تعدتها إلى الشعر، نتيجة علاقة الشاعر بالكتابة وبحبيبته المتساويتين؛ إذ أن المرأة عند "نزار" هي الكتابة وهي الوطن[1].

يبقى القارئ (أ) في حركية إلى الأمام وفي الوقت نفسه يعود إلى الخلف، كما يغوص في عمق القصيدة ويطفو على السطح، نتيجة التذكر والترقب الذي يقوي المعنى ويمتنه، ويجمع بين جزئيات النص، مما يفسر لاثبات أفق التوقع، واعتباره بنية متحركة في النص، من أجل البناء والتقويض من خلال بنائها هي وتقويضها. فينتقل القارئ إلى المركب الجملي الموالي والتكراري، حيث يقول الشاعر:

فقبائل أكلت قبائل.

لقد أصبح القارئ في انفصال جديد عن النص، حيث بنى أفقا سابقا، تأخذ فيه الأمة العربية وضع القاتل، ليبحث القارئ آملا عن (المقتول)، إلا أن المركب التكراري يفرض عليه أن يشتغل ضمن "استراتيجية التصاعد"؛ أي الانتقال التنقيبي بين المدلولات المحتملة كما يلي:



يقف القارئ حائرًا في إطار هذه الاحتمالات مرة أخرى، حيث يُرغَمُ على توظيف آلية التذكر والترقب، فالقاتل هنا قتل نفسه، وبالتالي لا يستطيع أن يقتل إلا قاتل مجرِّب، أو أن التهمة تكون أقرب للمُجَرِّب أكثر منها لفاعل جديد. كما أن الذاكرة الشخصية للقارئ تغذي أفكاره وتجيب عن أسئلته ويبدو دور الذاكرة الجماعية في هذا المقطع وبالذات في المعارف الدينية واضحا؛ حيث تلوح لنا قصة (قابيل وهابيل) من ماض بعيد لتفسر هذه الجريمة الذاتية وفي الوقت نفسه

[1] أشرنا إلى هذه الفكرة فيما سبق من البحث، ص .

يمكن أخذ احتمال أن الأمة العربية قتلت نفسها، باعتبارها هي القاتل لبلقيس والقصيدة، فالقاتل والمقتول ينتميان إلى الأمة نفسها.

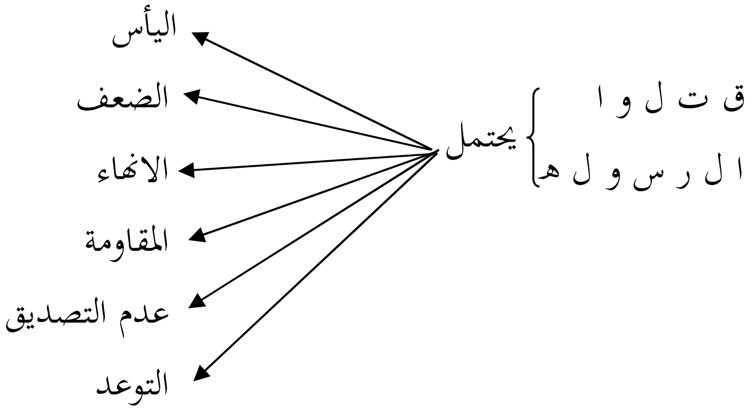
يستمر أفق القارئ المندمج أخيرا مع أفق النص، ليتطور وينمو في **المقطع الخامس والسادس والسابع والثامن**، ليكتشف بشاعة الجريمة وتأثيرها على الوجود العربي، من حيث تأثيرها على مجموعة وظائف مهمة (المعرفة/الإعلام/الشعر/الوظائف الطبيعية)، التي نلاحظ حسب الجداول السابقة أن القارئ (أ) يعيش اندماجا للآفاق.

يستهل الشاعر **المقطع الثاني عشر**، مخاطبا "بلقيس"، إلا أن بلقيس ماتت، مما يحدث اضطرابا وخلخلة عند القارئ تجعله يراجع الأفق النصي الأول، يفرض عليه هذا اللااستقرار البحث عن سبب التضارب الذي يبدو له، مما يدفعه إلى تكثيف أفقه السابق بتفسير هذا (الثبات والخطاب بين الشاعر وبلقيس) بالاحتمال الموجود في الجدول، واعتباره يواسي نفسه ويعزيها، مصرا ومؤكدا على المقاومة لموت بلقيس، باستبقائه لكل معادِلاتها حية، لنجد أن الشاعر يرفض موت زوجته.

ويصل القارئ في **المقطع العشرين** إلى خرق جديد، فبعدما تحول الأفق من بلقيس الضحية إلى الكتابة ثم الأمة العربية، تظهر شخصية جديدة، تمثل المهيمن على المقطع، فيحدث توقف واستئناف من جديد للنشاط القرائي، وترتبط كل الأفعال المشينة التي ارتبطت بقاتل بلقيس والأمة العربية بأبي لهب، الذي يحيلنا مباشرة على عدوه اللَّدود من خلال مسؤليته على كل الجرائم، فيصبح عدو بلقيس، وعدو الكتابة، والإعلام، والعرب، لنكتشف عدوه هو من خلال الكتاب المقدس (القرآن الكريم)، ونجد كَفُرَّاء أنه الله وأنه الإسلام. وبهذا نبني أفقا جديدا بحركة صراع بين (الإسلام والكفر)، أفقا يجعلنا نستمر في إنتاج المعاني من خلال الاشتغال الملحاح بين الدوال والمدلولات.

ويقف القارئ في **المقطع الثاني والعشرين** على أفق جزئي جديد، يتمثل في القضية الفلسطينية ولوم الشاعر العرب والحكام على التخاذل نحوها، إلا أن هذا الأفق بشكل اندماجا كبيرا مع أفق القارئ (أ)، نتيجة الأفق السابق والذي يعتبر أوسع من هذا الأفق، باعتبار فلسطين تنتمي إلى الدول الإسلامية، وباعتبار إسرائيل تنتمي أو هي جزء من الدول الكافرة عدوة الإسلام، حيث نقف على جدلية جديدة تندمج فيها آفاق القارئ وآفاق النص هي جدلية الصراع بين (فلسطين و إسرائيل).

نصل في الأخير إلى **المقطع السادس والعشرين** أين يقابلنا لاتحديد لفظي من خلال السطرين الأخيرين، يشتت ذهن القارئ من جديد باحتماله لافتراضات عدة كما يلي:



ومن خلال حركية القارئ (أ) استرجاعا واستشرافا، ومن خلال السطر السابق حيث يقول الشاعر: (نامي يحفظ الله أيتها الجميلة) يذهب القارئ إلى تكوين أفق يستسلم فيه الشاعر، وذلك لأنه في دعائه يبين أنه لا يملك شيئا آخر يعطيه لحبيبته زوجته، إلا الدعاء والعودة إلى القوي القدير الذي لا تنقص قدرته ولا تخور قواه، فهو يدعو الله أن يحفظها. أما عن الفعل المضارع الذي قد يتبناه قارئ آخر في بناء أفق يقاوم فيه الشاعر، فنرى أن هذه الأفعال هي مجرد أماني بعيدة، لا تسمن ولا تغني من جوع إذ وظف فيها أفعالا كلامية فقط لا فعلية تطبيقية (الفعل تسأل) الذي يفتقد الفعالية ويتعلق بالآخر كي يجيبه، أو يبقى معلقا لا يفيد شيئا، والفعل (تقرأ) الذي يخلو هو الآخر من صفة التغيير المادي وإحداث الفعل والتغيير.

من خلال هذه الرحلة مع عملية إنتاج المعنى، لاحظنا أن عملية القراءة عند القارئ (أ) قد اعتمدت وجهة النظر الجوالة التي تتمظر في حركية البنية القارئة في النص صعودا ونزولا تقدما وتراجعا من أجل الإحاطة بكل جوانب النص ومولداته، سواء أكانت النصية (عناصر السياق النصي) أم المرجعية (المعرفية، العلمية، الاقتصادية، والاجتماعية،..). ليتم تشكيل الموضوع الجمالي في آخر القراءة، أي عند إنهائها، والذي يتمثل في جدلية الصر اع الأزلي الأبدي بين (الإسلام/والكفر)، متمظرا في عدة مظاهر منها (تراجع العرب، تقاتلهم، احتلال فلسطين، تراجع الإسلام في دياره، تعطل الوظائف الحياتية).

ملحق

قصيدة بلقيس لـ "نزار قباني"

بلقيس[1].

-م1-

شكرا لكم ..
شكرا لكم ..
فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم ..
أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت ..
وهل من أمة في الأرض
-إلا نحن- نعتال القصيدة ؟

-م2-

بلقيس ..
كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
بلقيس ..
كانت أطول النخلات
كانت إذا تمشي..
ترافقها طواويس
وتتبعها أيائل

-م3-

بلقيس يا وجعي
ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل يا ترى
من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل ؟
يا نينوي الخضراء
يا غجريتي الشقراء

[1]) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص06 .

يا أمواج دجلة
تلبس في الربيع بساقها
أحلى الخلاخل
-م4-
قتلوك يا بلقيس
أية أمة عربية
تلك التي
تغتال أصوات البلابل؟
أين السموأل؟
والمهلمل؟
والغطاريف الأوائل؟
فقبائل أكلت قبائل
وثعالب قتلت ثعالب
وعناكب قتلت عناكب
-م5-
قسما بعينيك اللتين إليهما
تأوي ملايين الكواكب
سأقول يا قمري عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية؟
أم مثلنا التاريخ كاذب؟
-م6-
بلقيس
لا تتغيبي عني
فإن الشمس بعدك
لا تضيئى على السواحل

سأقول في التحقيق
إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل
سأقول في التحقيق:
إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول
وأقول:
إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت
فنحن قبيلة بين القبائل
هذا هو التاريخ يا بلقيس
كيف يفرق الانسان
ما بين الحدائق والمزابل

–م7–

بلقيس
أيتها الشهيدة والقصيدة
والمعطرة النقية
سبأ تفتش عن ملكيتها
فردي للجماهير التحية
يا أعظم الملكات
يا امرأة تجسد أمجاد العصور السومرية
بلقيس
يا عصفورتى الأحلى
ويا أيقونتي الأغلى
ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية
أترى ظلمتك إذ نقتلك
ذات يوم من ضفاف الأعظمية ؟

-م8-

بيروت تقتل كل يوم واحد منا
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت في فنجان قهوتنا
وفي مفتاح شقتنا
وفي أزهار شرفتنا
وفي أوراق الجرائد
والحروف الأبجدية ..
ها نحن يا بلقيس
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش
والتخلف، والبشاعة، والوضاعة
ندخل مرة أخرى عصور البربرية
حيث الكتابة رحلة
بين الشظية والشظيية
حيث اغتيال فراشة في حقلها
صار القضية

-م9-

هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟
فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام
كانت مزيجا رائعا
بين القطيفة والرخام
كان البنفسج بين أعينها
ينام ولا ينام

-م10-

بلقيس
يا عطرا بذاكرتي
ويا قبرا يسافر في الغمام
قتلوك، في بيروت، مثل أي غزالة
من بعدما قتلوا الكلام
بلقيس
ليست هذه مرثية
لكن
على العرب السلام

-م11-

بلقيس
مشتاقون مشتاقون مشتاقون
والبيت الصغير
يسأل عن أميرته المعطرة الذيول
نصغي إلى الأخبار والأخبار غامضة
ولا تروى فضول
بلقيس
مذبوحون حتى العظم
والأولاد لا يدرون ما يجري
ولا أدري أنا ماذا أقول ؟
هل تقرعين الباب بعد دقائق؟
هل تخلعين المعطف الشتوي؟
هل تأتين باسمه
وناضرة

ومشرقة كأزهار الحقول؟

-م12-

ووجهك لم يزل متنقلا
بين المرايا والستائر.
حتى سجارتك التي أشعلتها
لم تنطفئ
ودخانها
ما زال يرفض أن يسافر
بلقيس
مطعونون مطعونون في الأعماق
والأحداق يسكنها الذهول
بلقيس
كيف أخذت أيامي وأحلامي
وألغيت الحدائق والفصول
يا زوجتي
وحبيبتي وقصيدتي وضياء عيني
قد كنت عصفوري الجميل
فكيف هربت يا بلقيس مني؟
بلقيس
هذا موعد الشاي العراقي المعطر
والمعتق كالسلافة
فمن الذي سيوزع الأقداح أيتها الزرافة ؟
ومن الذي نقل الفرات لبيتنا
وورود دجلة والرصافة ؟
بلقيس

إن الحزن يثقبني
وبيروت التي قتلتك لا تدري جريمتها
وبيروت التي عشقتك
تجهل أنها قتلت عشيقتها
وأطفأت القمر
بلقيس
يا بلقيس
يا بلقيس
تبكي عليك كل غمامة
فمن ترى يبكي عليا
بلقيس كيف رحلت صامتة
ولم تضعي يديك على يديا ؟
بلقيس
كيف تركتنا في الريح
نرجف مثل أوراق الشجر؟
وتركتنا –نحن الثلاثة– ضائعين
كريشة تحت المطر
أتراك ما فكرت بي ؟
وأنا الذي يحتاج حبك مثل (زينب) أو (عمر)
بلقيس
يا كنزا خرافيا
ويا رمحا عراقيا
ويا غابة خيزران
يا من تحديت النجوم ترفعا
من أين جئت بكل هذا العنفوان؟

أيتها الصديقة ...والعفيفة ..والرقيقة مثل زهرة أقحوان
ضاقت بنا بيروت.. ضاق البحر
ضاق بنا المكان
بلقيس ما أنت التي تتكررين
فما لبلقيس اثنتان

-13م-

بلقيس
تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا
وتجلدني الدقائق والثواني
فلكل دبوس صغير قصة
ولكل عقد من عقودك قصتاك
حتى ملاقط شعرك الذهبي
تغمرني كعادتها بأمطار الحنان
ويعرق الصوت العراقي الجميل
على الستائر
والمقاعد
والأواني
من المرايا تطلعين
من الخواتم تطلعين
من القصيدة تطلعين
من الشموع ..
من الكؤوس ..
من النبيذ الأرجواني ..
بلقيس .. يا بقليس ..
لو تدرين ما وجع المكان ..

في كل ركن ..أنت حائمة كعصفور..

وعابقة كغابة بيلسان ..

فهناك كنت تدخنين..

هناك كنت تطالعين ..

هناك كنت كنخلة تتمشطين..

وتدخلين على الضيوف ..

كأنك السيف اليماني

-م14-

بلقيس..

أين زجاجة الغيرلان؟

والولاعة الزرقاء..

أين سجارة – الكنت– التي

ما فارقت شفتيك

أين الهاشمي مغنيا

فوق القوام المهرجان ..

تتذكر الأمشاط ماضيها..

فيكرج دمعها..

هل يا ترى الأمشاط من شوقها أيضا تعاني؟

-م15-

بلقيس

صعب أن أهاجر من دمي

وأن أحاصر بين السنة اللهيب

وبين ألسنة الدخان

بلقيس : أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين .. في حرب العشيرة والعشيرة

ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي
إن الكلام فضيحتي..

-م16-

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا
عن نجمة سقطت
وعن جسد تناثر كالمرايا
ها نحن نسأل يا حبيبة
إن كان هذا القبر قبرك أنت
أم قبر العروبة ..
بلقيس يا بلقيس
إن قضاءنا أن يغتالنا عرب
ويفتح قبرنا عرب
ويأكل لحمنا عرب
ويبقر بطننا عرب
فكيف نفر من هذا القضاء؟
فالخنجر العربي..ليس يقيم فرقا
بين أعناق الرجال
وبين أعناق النساء
بلقيس
إن هم فجروك ..فعندنا
كل الجنائز تبتدي في كربلاء
وتنتهي في كربلاء
لن أقرأ التاريخ بعد اليوم
إن أصابعي اشتعلت
وأثوابي تغطيها الدماء

ها نحن ندخل عصرنا الحجري
نرجع كل يوم، ألف عام للوراء ..
البحر في بيروت
بعد رحيل عينيك استقال
والشعر .. يسأل عن قصيدته
التي لم تكتمل كلماتها
ولا أحد .. يجيب على السؤال
الحزن يا بلقيس
يعصر مهجتي كالبرتقالة
الآن ..أعرف مأزق الكلمات
أعرف ورطة اللغة المحالة
وأنا الذي اخترع الرسائل
لست أدري .. كيف أبتدي الرسالة
السيف يدخل لحم خاصرتي
وخاصرة العبارة.
كل الحضارة، أنت يا بلقيس ، والأنثى حضارة
بلقيس: أنت بشارتي الكبرى
فمن سرق البشارة؟
أنت الكتابة قبلما كانت الكتابة
أنت الجزيرة والمنارة

–18م–

بلقيس
يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة
الآن ترتفع الستارة
الآن ترتفع الستارة

سأقول في التحقيق
إني أعرف الأسماء ..والأشياء ...والسجناء
والمستضعفين والشهداء ..والفقراء..
وأقول إني أعرف السياف قاتل زوجتي
ووجوه كل المخبرين
وأقول إن عفافنا عهر
وتقوانا قذارة
وأقول: إن نضالنا كذب
وأن لا فرق
ما بين السياسة والدعارة !!
إني قد عرفت القاتلين
وأقول:
إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين
وبقتل كل الأنبياء
وقتل كل المرسلين
حتى العيون الخضر
يأكلها العرب
حتى الضفائر والخواتم
والأساور والمرايا ..واللعب
حتى النجوم تخاف من وطني
ولا أدري السبب
حتى الطيور تفرمن وطني
ولا أدري السبب
حتى الكواكب .. والمراكب .. والسحب
حتى الدفاتر..والكتب

وجميع أشياء الجمال
جميعها .. ضد العرب
-م19-
لما تناثر جسمك الضوئي
يا بلقيس
لؤلؤة كريمة
فكرت: هل قتل النساء هواية عربية
أم أننا في الأصل محترفو جريمة ؟
بلقيس
يا فرسي الجميلة ..
إنني خجول من كل تاريخي
هذي بلاد يقتلوك بها الخيول
هذي بلاد يقتلون بها الخيول
من يوم أن نحروك
يا بلقيس
يا أحلى وطن
لا يعرف الانسان كيف يعيش في هذا الوطن
لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن
مازلت أدفع من دمي
أغلى جزاء
كي أسعد الدنيا ولكن السماء
شاءت بأن أبق وحيدا
مثل أوراق الشتاء
هل يولد الشعراء من رحم الشقاء؟
وهل القصيدة طعنة

في القلب ليس لها شفاء؟
أم أنني وحدي الذي
عيناه تختصران تاريخ البكاء؟

-م20-

سأقول في التحقيق
كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب
كل اللصوص من الخليج إلى المحيط
يدمرون .. ويحرقون ..
وينهبون .. ويرتشون
ويعتدون على النساء
كما يريد أبو لهب
كل الكلاب موظفون
ويأكلون
ويسكرون
على حساب أبي لهب
لا قمحة في الأرض
تنبت دون رأي أبي لهب
لا طفل يولد عندنا
إلا وزارت أمه يوما
فراش أبي لهب !!
لا سجن يفتح
دون رأي أبي لهب
لا رأس يقطع
دون أمر أبي لهب

-م21-

سأقول في التحقيق
كيف أميرتي اغتصبت
وكيف تقاسموا فيروز عينيها
وخاتم عرسها
وأقول كيف تقاسموا الشعر الذي
يجري كأنهار الذهب
سأقول في التحقيق:
كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف
وأضرموا فيه اللهب
سأقول كيف استنزفوا دمها
وكيف استكملوا فمها
فما تركوا به وردا ولا عنب
هل موت بلقيس
هو النصر الوحيد
بكل تاريخ العرب؟

-م22-

بلقيس
يا معشوقتي حتى الثمالة
الأنبياء الكاذبون
يقرفصون
ويكذبون على الشعوب
ولا رسالة لو أنهم حملوا إلينا
من فلسطين الحزينة
نجمة
أو برتقالة

لو أنهم حملوا إلينا

من شواطئ غزة

حجرا صغيرا

أو محارة

لو أنهم من ربع قرن حرروا

زيتونة

أو أرجعوا ليمونة

ومحوا عن التاريخ عاره

لشكرت من قتلوك يا بلقيس

يا معبودتي حتى الثمالة

لكنهم تركوا فلسطينا

ليغالوا غزالة !!

-م23-

ماذا يقول الشعر يا بلقيس

في هذا الزمان؟

ماذا يقول الشعر؟

في العصر الشعوبي

المجوسي

الجبان

والعالم العربي

مسحوق ومقموع

ومقطوع اللسان

-م24-

نحن الجريمة في تفوقها

فما (العقد الفريد) وما (الأغاني) ؟؟

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي

أخذوا القصيدة من فمي

أخذوا الكتابة والقراءة

والطفولة والأماني

بلقيس يا بلقيس

يا دمعا ينقط فوق أهداب الكمان

علمت متى قتلوك أسرار الهوى

لكنهم قبل إنتهاء الشوط

قد قتلوا حصاني

-م25-

بلقيس

أسألك السماح فربما

كانت حياتك فدية لحياتي

إني لأعرف جيدا

أن الذين تورطوا في القتل كان مرادهم

أن يقتلوا كلماتي

-م26-

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل

والأنوثة مستحيلة

ستظل أجيال من الأطفال

تسأل عن ضفائرك الطويلة

وتظل أجيال من العشاق

تقرأ عنك أيتها المعلمة الأصيلة

وسيعرف الأعراب يوما
أنهم قتلوا الرسولة .
ق ت ل و ا
ا ل ر س و ل ه

*** نزار قباني ***
1981

المصادر والمراجع

المصحف الشريف.

أولا: المصادر:

نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج4، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط**2**، أغسطس1998.

ثانيا: المراجع العربية:

1) إبن اسحاق أحمد بن إبراهيم: قصص الأنبياء، دار الفكر للطباعة.

2) بن كثير: تفسير القرآن الكريم، مج3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، .1982

3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ط**1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، .2001

4) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ط**1**، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، .1998

5) توفيق الزيدي: تأسيس الخطاب النقدي، ط**1**، عيون المقالات، الدار البيضاء، .1998

6) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط**4**، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، .1990

7) حبيب مونسي: مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب الجزائر، 2000.

8) حسام الخطيب: محاضرات في الأدب الأوربي، ط**1**، طربين، دمشق، .1974

9) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط**2**، دار العودة، بيروت، .1982

10) رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ط**1**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

11) محمد بن إدريس الشافعي: الديوان، ط**7**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، .2003

12) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، ط**2**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، .1996

13) محمد لطفي اليوسفي: في الشعر العربي المعاصر،ط**1**، سراس للنشر، تونس، .1985

14) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية القاهرة، .1964

15) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

16)   : دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.

17) محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2000.

18) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ط1، دار الفكر العربي، الكويت، 1998

19) محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، ط5، دار العودة، بيروت، 1981.

20) مجموعة من الأساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر "عبد الله حمادي"، ط1 منشورات النادي الأدبي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001.

21) مجموعة من المؤلفين: نظرية القراءة (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الأدب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1999.

22) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، لبنان، 1981.

23) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ط1، دار الشرق، عمان، 1997.

24) نزار قباني: قصتي مع الشعر، بيروت، 1986.

25) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط4، المركز الثقافي العربي.

26) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

27)   : أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1955.

28)   : بلاغة الخطاب لعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

29)   : مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996.

30)   : شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعر القص والقصيد، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995.

31) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2000.

32)   : معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية، ط2، المركز الثقافي العربي، 1996.

33) عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، 1987.

34) : الخطيئة والتكفير، ط3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

35) : النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2001.

36) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبي"، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

37) : الشعر العربي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية الجزائر، 1983.

38) عبد السلام المسدي: الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس.

39) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

40) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، الفكر العربي، القاهرة، 1972.

41) : النقد الأدبي وفنونه وأدابه.

42) علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

43) : زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1972.

44) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، ط1، دار الشرق، لبنان، 1997.

45) عمر أوكان: لذة النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

46) عمر فروخ: هذا الشعر الحديث، ط2، 1994.

47) غنيمي هلال: الرومنتيكية، ط5، دار العودة، بيروت، 1973.

48) فاضل ثامر: اللغة الثانية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

49) فوزي عيسى: تجليات الشعرية (قراءة في النص الشعري المعاصر)، منشأة المعارف، الإسكندرية.

50) : تحليل النص الشعري، دار المعرفة الجامعية، السويس، 1999.

51) : النص الشعري (آليات القراءة) ، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر 1997.

52) قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر دمشق، 1984.

53) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ أيزر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

54) سمير سعيد حجازي: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط2، الدار الثقافية للنشر، القاهرة 2002.

55) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 2001.

56) سيزا قاسم: القارئ والنص والعلامة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

57) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.

58) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء البنيوية، ط1، دارالفارابي،بيروت، لبنان،.1990

59) : في معرفة النص، ط3، بيروت، لبنان، 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة:

60) ألبيرس، د.م: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ط3، منشورات عويدات، بيروت 1983.

61) أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1987.

62) بيير جيرو: علم الإشارات السيميولوجية، تر: منذر عياشي، دار طرابلس للدراسات والترجمة والنشر، المغرب، 1988.

63) تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر المغرب، 1988.

64) جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ط1، دار الحاسوب، حلب سوريا، 1994.

65) جوليا كوستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991.

66) جين تومبكنز: نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم وعلي الحاكم، ط1، المجلس الأعلى للثقافة 1999.

67) خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة 1999.

68) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية 1994.

69) روبيرت سي هوليب: نظرية الإستقبال ، تر: رعد عبد الجليل، ط1، دار الحوار للنشر، سوريا 1992.

70) : نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية، 1994.

71) رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر المغرب، 1988.

72) مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة، تر: محمد خير البقاعي، ط1، مركزو الإنماء الحضاري حلب، 1988.

73) مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982.

74) نيوتن، ك، م: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1996.

75) فونيست، ب، ليتش: النقد الأدبي الأمريكي (من الثلاثينات إلى الثمانينات)، تر: محمد يحي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

76) فولفغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، تر: حميد لحميداني وجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1989.

77) هانز جورج جادمير: تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997.

78) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1990.

رابعا: المراجع الأجنبية:

79) Iser wolfgang : l'acte de lecture «théorie et l'effet esthétique» traduit de l'allemand par Evelyne sznycer ed MARGADA, Bruxelles 1985.

خامسا: المعاجم والقواميس:

80) ابن منظور: لسان العرب، مج5، دار صادر، بيروت، 1997.

81) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1986.

82) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة 2001.

83) Dictionnaire, Encyclopédique, la rousse ed 19.

سادسا: المجلات والدوريات والمقالات:

84) حميد لحميداني: في تلقي القصة القصيرة، مجلة البيان، رابطة الأباء، الكويت، ع 392، فبراير الكويت، 2003.

85) خالد محمود جمعة: اللسانيات والخطاب اللغوي، مجلة البيان، رابطة الأباء، الكويت، ع 390 يناير الكويت، 2003.

86) رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في الفكر النقدي المعاصر، مجلة عالم الفكر، م23 ع(2.1)، الكويت، 1994.

87) محمد الأسعد: اللغة الشعرية، مجلة البيان، رابطة الأباء، الكويت، ع 391، فبراير الكويت 2003.

88) علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، ع 14، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999.

89) فؤاد مرعي: العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1994.

الخاتمة

الخاتمة:

لكل جهد يبذل نتائج وخلاصة تثمنه، وتمثل نهاية لبداية، ومن خلال بحثي في نظرية القراءة وجماليات التلقي، متخذة من قصيدة "بلقيس" لنزار قباني أنموذجا للتطبيق، ومجالا لاستثمار هيكلها المفاهيمي، حاولت كشف خبايا هذه النظرية، وسبر أغوارها انطلاقا من جذورها الفلسفية، فتطوراتها حتى نضجها، وبخاصة مرحلة تبلورها كنظرية نقدية واضحة المعالم، مهيكلة في مدرسة "كونستانس" الألمانية كمهد لها ليتكفل «هانس روبيرت ياوس» و«فولفغانغ أيزر» برعايتها كرائدين بارزين لها.

فبدى لي –بوضوح– أن نظرية القراءة وجماليات التلقي هي مرحلة عادية ومنطقية من سلسلة مراحل وتطورات الفكر النقدي الأدبي بخاصة، والنظرية الأدبية عامة؛ فهي لم تنبع من عدم، وإنما جاءت نتيجة تنقيح وتصحيح وتطوير لمناهج نقدية سابقة، أثبت النقاد فشل بعضها ونقص بعضها الآخر، وعدم قدرتها على احتواء النص الأدبي بصورة متكاملة، من حيث إبداعه (إنتاجه)، وبنائيته وتلقيه (استهلاكه).

وتعتبر الفلسفتان "التأويلية" و"الظاهراتية" أهم رافدين أسَّسَا لنظرية القراءة وجماليات التلقي من خلال جهود أهم روادهما (شلاير ماخر، وجادامير، وإنجاردن).

وخلصت من خلال لقائي مع النظرية إلى أنها تنقسم إلى قسمين من حيث الاهتمام، اهتمام طولي تاريخي (دياكروني) يهتم بتطور وحركية تلقي النصوص الأدبية عبر التاريخ، ومدى ثبات هذه التلقيات، كذلك الظروف المحيطة والمؤثرة فيها، ووصفتُ هذا الاهتمام بـ«التلقي الخارجي»، واهتم بهذا الجانب "هانس روبيرت ياوس"، مساهما في بناء وبلورة الأجناس الأدبية من حيث الإبداع والتلقي. واهتمام عرضي (سينكروني) يهتم بتلقي النص في مرحلة معينة وفي لحظة معينة، وماذا يحدث أثناء القراءة بين المتلقي والنص، ووصفتُ هذا التلقي بـ«التلقي الداخلي». وقد اهتم بهذا الجانب "فولفغانغ أيزر"، ليبدو بوضوح تعانق وتكامل جهود "ياوس" مع جهود "أيزر" أكثر من تعارضهما فشكلا اهتماما نقديا متكاملا ناضجا يخدم النقد والأدب معا. كما تميزت نظرية القراءة وجماليات التلقي بالمزاوجة بين قصيدة المبدع من خلال بنيات النص وذاتية القارئ من خلال نشاطه وتفاعله مع هذه البنيات، مما أعطاها تميزا وقدرة على احتواء الظاهرة الأدبية تفرض تخصيص الاهتمام بها.

أما من خلال محاورتي لقصيدة "بلقيس" –الأنموذج التطبيقي–، مستخدمة نظرية القراءة وجماليات التلقي من خلال مفاهيمها كآلية محاورة، تأكدتُ أن الشعر المعاصر ظاهرة حضارية تعيش تجربة الإنسان بدل أن تكتف بنقلها، مما جعلني أعتبر قصيدة "بلقيس"من النصوص الخالدة التي تحيا مع

كل قراءة تبلل كلماتها، فتزهر نصوصا بعدد القراء وظروف قراءاتهم، فينتشر عطرها على مر العصور في تجدد أبدي، كونها تتميز بمجموعة بنيات نصية، يشغل القارئ فيها حلولا واسعا من خلال نظرية القراءة وجماليات التلقي، التي تعطيه السلطة المهيمنة والحرية النسبية في إنتاج معنى النص، حيث جاءت القصيدة غنية بالبنيات النصية التي تمثل جواذب للقارئ، منها: البنية اللغوية المتأنقة ببساطتها ووضوحها، كذلك التناص الأدبي الذي مثل حضورا واضحا أظفى على القصيدة طبيعة هلامية جعلتها ملتقى لعصور عدة ومعارف متنوعة. كما شكلت مواقع اللاتحديد المتنوعة، خاصة مميزة للقصيدة منحتها انفتاحا واضحا على القراءة، وقابلية كبيرة للمحاورة، لتُدَعِّم بذلك حضور القارئ وانجذابه نحوها.

كما تبدو قصيدة "بلقيس" من النصوص المتجذرة، مستمدة عمقها من الحضور المميز للنصوص الدينية والتاريخية والأسطورية، لتتموقع بقوة في الذاكرة الجماعية، مما زاد في نسبة الجمهور القارئ للقصيدة وقوّى حضورها عنده.

كما خلصتُ من خلال تعاملي مع هذا النص إلى أن النص الأدبي العربي، والشعر المعاصر بخاصة، قادر على الانفتاح على القراءة والنقد الأدبي العربي والغربي، من خلال قابليته لتطبيق منهج غربي النشأة وغريب البيئة على بنيته، وإبداء جماليته وفنيته وأسراره نتيجة تحاوره مع هذه المناهج، مما يترجم ارتقاء النص الشعري العربي وخروجه من قوقعة الحدود القومية موضوعا وشكلا. كما توصلتُ من خلال قراءتي لقصيدة "بلقيس" إلى أن "نزار قباني" شاعر القضية كما هو شاعر المرأة وشاعر الحضارة، بل شاعر الإنسانية أيضا. إلا أن هذا لم يخف تمرد "نزار" المفرط على الموروث الثقافي والديني والشعبي، حيث عمل هذا الإفراط على فتح ثغرات خطيرة وفاعلة سلبا في الكيان الفني "لنزار" الشاعر، و"نزار" الرجل، أثرت سلبا عليه، فمكنت النقاد من التوجه بالنقد والاتهام له، كما خلقتْ له أعداء فنٍ منطقيين. رغم هذا بقي "نزار" ذلك المثقف الصادق الذي رفض أن يلبس شخصية خفاش يمارس طقوس حياته في الظلام، بل تحدى النور بكل ما يُحَمِّلُه من مسؤولية واتهامات، وفي الوقت نفسه، ما يميزه من ثقة وصدق وتفرد يجعله أسطورة الشعر المعاصر.